

BIBLIOTECA NAZ.

L. 6

747

NAPOLI





10.

~~116~~

24

630807

LA MUSICA RENDUTA POPOLARE

TRATTATO
DELL' ELEMENTO ARMONICO DELLA MUSICA
DALLA TEORICA DE' SUONI
FINO AL BASSO NUMERATO
CON ESEMPI IN CARATTERI D' ALFABETO COMUNE
PER INSEGNARE ARMONIA
PURE A CHI NON LEGGE NOTE MUSICALI
DI
ACHILLE POMARICI SANTOMASI



NAPOLI

TIPOGRAFIA ALL' INSEGNA DEL DIOGENE
Strada Fuori Portamedina a Montesanto n.° 27 e 28.

1857

Le copie non munite della cifra dell'autore saranno dichiarate contraffatte.

A handwritten signature in black ink, featuring a series of loops and flourishes, positioned below the printed text.

I N D I C E

PREAMBOLO	V
OSSERVAZIONI SULLA MUSICA	IX
Abbreviature talora usate nel libro	xvi
<i>Capo primo</i> — Nozioni generali di musica e di acustica. . pag.	1
<i>Capo secondo</i> — Misura del tempo, ritmo e scrittura musicale.	6
Tavola musicale	18
<i>Capo terzo</i> — Gamma o scala diatonica	ivi
Scala minore	27
Tavola di tutte le scale maggiori e minori.	30
<i>Capo quarto</i> — Intervalli	31
Rivolti degl' intervalli	33
Tavola degl' intervalli	37
<i>Capo quinto</i> — Classificazione di tutti gli accordi della musica moderna	39
Accordi di tre suoni.	40
Accordi di quattro suoni o di settima	41
Accordi di cinque suoni o di nona	43
Accordi alterati	44
Tavola di tutti gli accordi	49
<i>Capo sesto</i> — Rivolti degli accordi	50
Posizione degli accordi	52
<i>Capo settimo</i> — Risoluzione degli accordi dissonanti.	54
Accordo di Quinta diminuita o di quinta falsa	56
Accordo di Settima di 1 ^a specie o di Settima dominante.	57
Accordo di Settima di seconda specie.	58
Accordo di Settima di terza specie.	59
Accordo di Quarta e Sesta eccedenti	60
<i>Capo ottavo</i> — Armonia del modo maggiore e del minore.	61
Armonia del modo maggiore.	63
Armonia del modo minore	64
Avvertenza per la scrittura musicale degli esempi.	ivi
<i>Capo nono</i> — Scala armonizzata in ciascuno de' suoi gradi	65
Scala maggiore	ivi
Scala minore	67
Regola dell' ottava	68
Scala maggiore	69
Scala minore	71

<i>Capo decimo</i> — Risoluzione degli altri accordi dissonanti. . .	73
Accordo di Nona maggiore	ivi
Accordo di Nona minore	74
Accordo di Sesta eccedente	76
Accordo di Quinta eccedente.	ivi
Accordo di Quinta eccedente con settima	77
Accordo di Settima maggiore o di 4 ^a specie	78
<i>Capo undecimo</i> — Preparazione, percussione e risoluzione degli accordi dissonanti	80
Esame della preparazione e risoluzione degli accordi dissonanti nell'armonia della scala	83
<i>Capo duodecimo</i> — Cadenza e sue specie	84
<i>Capo decimoterzo</i> — Collegamento degli accordi perfetti . . .	87
<i>Capo decimoquarto</i> — Tuoni relativi e modulazione.	92
Modulazione	94
<i>Capo decimoquinto</i> — Collegamento di accordi dissonanti. . .	100
<i>Capo decimosesto</i> — Enarmonia o transizione enarmonica. . .	104
<i>Capo decimosettimo</i> — Moto delle parti negli accordi	114
<i>Capo decimottavo</i> — Note reali ed accidentali	119
Sincopi	121
Anticipazioni	122
Pedale	ivi
Ritardi	123
<i>Capo decimonono</i> — Basso alla melodia	137
Numero degli accordi ne' quali entra come nota reale un medesimo suono	142
<i>Capo rigesimo</i> — Partimento o Basso numerato	144
1 ^o canto di Basso nel modo maggiore di sol	149
2 ^o canto di Basso nel modo minore di sol	152

<i>Appendice (x) al capo nono.</i>	158
--	-----

PREAMBOLO

È generalmente radicato il pregiudizio che lo studio delle teoriche d'armonia sia uno de' più astrusi, a tale che si tiene per fermo bisognare parecchi anni di lavoro per apprenderele; e siccome si va dietro a molte cose senza vederle di faccia, e si ripetono perchè si è udito dirle, accade però che il maggior numero degli amatori di quest' arte che ha tanta importanza nella coltura della società moderna, si rimanga da uno studio così allettante ed insieme così agevole quando si prenda pel suo verso; e d' ordinario que' pochissimi che vi si applicano, tornano ben presto a rifuggirsi nell' ignoranza primitiva, spaventati dalla oscurità enigmatica di certi volumi che sembrano trattati di scienza occulta. Ecco in qual forma pretendevasi d' insegnar la musica dall' eruditissimo Martini: « V' hanno due » strade, nella prima delle quali l' Agente dopo » la percussione lascia al Paziente il carico di ri- » solvere; nell' altra, fatta che sia la percussione, » entrambi unitamente risolvono, muovendosi in tal » modo, che mentre il Paziente è costretto a discen- » dere, può l' Agente con somma libertà su e giù » portarsi » ! ? — L' agente ed il paziente nell' in- » tenzione dell' autore non sono che due suoni, ma

in sostanza il paziente è il lettore, che in questa specie di gergo tenebroso, imbrogliato, risolve di gettare il libro dalla finestra. V' ha nondimeno delle grammatiche d'armonia in facile dettato, ma così laconico che riescono inutili quando si abbia un maestro, ed inutilissime quando si voglia studiar senza maestro; v' ha poi dei trattati d'armonia, che presuppongono il lettore già istruito di certi principii e di certe nozioni fondamentali che tuttavia non sono a bastanza dichiarati nelle grammatiche; ma nessuna, ch'io mi sappia, la quale racchiuda ne' suoi limiti estremi, dal nome de' suoni e da' loro rapporti più semplici, fino alla cognizione della natura e delle leggi di tutti gli accordi su' quali poggia il sistema armonico moderno. Di ciò avviene che non di rado incontriamo amatori di musica valentissimi di suonare, e totalmente incapaci di sottoporre un basso ad uno de' più semplici canti popolari, o di trasportarne l'armonia per favorire a' mezzi vocali del cantante; mentre egli pare che contribuisca assai più a' propri ed agli altrui piaceri musicali chi in una serata in famiglia possa, non dico altro, trovar prontamente l'armonia corretta a quattro canzoni o ad uno stornello cantato a memoria, che chi non sappia altro fare che suonare dieci variazioni di forza ultra.

Per provvedere a tale armonica incapacità, ho immaginato di sviluppare, come ho potuto il meglio, quello che non è nelle grammatiche, e che ne' trattati gravi d'armonia è con forme poco acconce all'intelligenza sfornita di nozioni musicali: di rivelare all'ignaro di musica, partendo da' più semplici elementi, il segreto del meccanismo armonico, cioè

del modo come valersi di essi, crearne delle combinazioni per cavarne determinati effetti; e ciò con un metodo che ho studiato di rendere sì facile, che basta intender la lingua ed avere un'intelligenza anche mezzanamente musicale, per comprendere il libro da un capo all'altro.

Gli esempi pratici per le applicazioni delle teoriche nel libro dichiarate sono posti in caratteri d'alfabeto comune, appunto perchè il libro s'indirizzi a coloro anche i quali non si conoscono ancora di scrittura musicale, o che non sono già a bastanza provetti di leggere le due chiavi del basso e del violino, e quattro o cinque note ad una volta negli accordi. Ciò mi pare che presenti il vantaggio d'istruir d'armonia quelli altresì che di proposito vogliono rimanere ignari della nota musicale, intendo dire de' suonatori ad orecchio, il cui numero è esteso fra noi altri in Italia, grazie al nostro squisito sentimento musicale. Chi si propone di studiare regolatamente conviene che apprenda a pari passo le note ed i tempi musicali, di cui trattasi nel capo secondo, e trascriva sul pentagramma ciascuno degli esempi a misura che li studia, cominciando dalle scale. E questo, oltre che assuefà lo studioso alla scrittura musicale, gl'imprime più saldamente nella memoria i principii. Studiando in siffatta guisa, e come è detto nella nota che troverà a pag. 27, son fermo a credere che possano bastar pochi mesi ad una buona intelligenza per apprendere a praticar l'armonia fino a saper accompagnare qualsivoglia canto, e volendo inoltrarsi, poter ben comprendere i trattati di contrappunto.

Gli esempi non oltrepassano il limite di quattro ottave, la prima delle quali, ossia la più grave è distinta co' caratteri DO RE MI FA SOL LA SI, la seconda con Do Re Mi Fa Sol La Si, la terza con do re mi fa sol la si e la più acuta con do re mi fa sol la si. A piè di ciascun esempio è indicato il tempo ed il valore delle note (a).

Per non imbrogliare la mente del lettore ho spesso adoperato, specialmente ne' primi esempi, gli accordi con tutti i loro suoni, mentre con una disposizione rigorosa di parti ne andrebbe soppresso alcuno, la qual cosa ho sviluppato in uno degli ultimi capi del libro.

A risparmio di citazioni dichiaro di essermi valuto di tutti i lavori a me noti de' buoni trattatisti.

(a) Le due ottave gravi corrispondono a quelle della chiave di basso dal do grave che denotasi nel pentagramma sotto i righi, fino al si sui righi; le due altre ottave corrispondono a quelle della chiave di violino dal do basso sotto i righi al si acuto sopra i righi; ossia dal secondo do grave di un pianoforte a sette ottave al penultimo si acuto. V. Tavola a pag. 18. ed avvertenza a pag. 64.

OSSERVAZIONI SULLA MUSICA

La Musica riguardata nella sua parte meccanica si occupa di combinare de' suoni in modo da soddisfare l'udito; riguardata nella sua parte spirituale cioè nell'espressione che è il carattere essenziale di tutte le arti, intende a destare nel fondo dell'anima un certo numero di sentimenti semplici mercè di suoni combinati fra di essi; o, in altre parole, di trasfondere ne' suoni la vita intima degli affetti, i misteriosi movimenti dell'anima, sia che la musica accompagni la parola, o che faccia da se un tutto indipendente. E però il suono entra in essa come elemento puramente musicale, o come elemento poetico.

La musica che si compiace esclusivamente della successione ritmica de' suoni, delle modulazioni, della composizione degli effetti armonici nelle loro svariate combinazioni, che si aggira in ciò che propriamente costituisce la scienza dell'armonia, e che non tende ad elevarsi nella regione del sentimento, non merita propriamente parlando il nome di arte; il quale le si deve sol quando nel concerto de' suoni e ne' loro diversi ed artificiosi modi di successione, un sentimento, un pensiero è espresso con verità.

La musica che manca della sua parte ideale dell'espressione può nondimeno aspirare al nome di musica dotta, quando sappia osservare un ordine artistico nella disposizione de' suoni, adoperare con discrezione e conoscenza di effetti i suoi mezzi meccanici in guisa che allettino l'udito: quando sappia insomma trattare scientificamente una forma materiale di suoni, un pensiero puramente musicale, e svolgerlo come nozione intellettuale armonica, o come immagine e composizione simmetrica e quasi architettonica di suoni; a tale che per gli amatori e per quelli specialmente di un gusto esercitato si presenti come unità e varietà di un'opera d'arte, e per i conoscitori anche come sillogismo musicale.

A questo genere di musica dotta ei sembra che appartengano quei canti poveri di melodia che si svagano nelle transizioni armoniche, nelle *volate* e ne' *trilli* ed in ogni maniera di rifioriture, e dove la difficoltà dell'esecuzione diventa l'interesse principale ed il fondo unico del godimento. A questo genere appartengono quelle *variazioni* strumentali di forza *ultra* nelle quali lo scrittore pone in opera tutti gli espedienti dell'arte, si dibatte fra gli ostacoli che gli oppone l'attrito della propria fantasia con quella dello scrittore

della melodia, e che dopo di averli vittoriosamente soggiogati, si rivolge all'abilità tecnica dell'esecuzione, richiede una mano che lesta come la saetta ne tramandi i suoni agli attoniti ma bene spesso non commossi uditori. A questo genere di musica dotta ed in un grado più eminente appartengono quelle musiche, nelle quali il gusto popolare non ritrova l'espressione chiara de'sentimenti, dove esso si sforza di raggiungere la significazione a traverso de' più svariati movimenti di suoni; a questo genere appartengono insomma quelle musiche che i conoscitori ammirano, il pubblico proscrive, gli archivi ricoverano.

La musica che non desta delle immagini, che non rinnova nell'animo delle affezioni e de'sentimenti scordati o che non lo dispone a riceverne, è un vano suono che percuote inutilmente l'orecchio. E però che bene spesso poche note malinconiche di zúfalo campestre, un accordo indistinto di voci, il suono lontano di un organo ci lasciano andare alle più dolci emozioni e alle più care ricordanze (a).

» L'arte « dice il più grande pensatore moderno, i cui principii ci hanno guidato nell'intero lavoro » deve risvegliare tutte le potenze che sopiscono nell'anima, rivelare alla coscienza ciò che v'ha di più profondo e misterioso nel cuore e nel pensiero dell'uomo, con tutti i contrasti, le opposizioni e le contraddizioni della sua natura, le sue grandezze e le sue miserie, le sue pene e le sue sofferenze, tutti i sentimenti e tutte le passioni L'arte raggiunge questo fine mercè l'illusione che rappresenta per noi la realtà ».

Di ogni musica, sia che ambisca soltanto ad appalesarsi come scienza armonica, o di addentrarsi fino al cuore, è condizione indispensabile la chiarezza dell'armonia; senza la quale i più dotti lavori delle più complicate combinazioni di suoni e delle più artificialmente condotte, a null'altro valgono che ad affaticar l'orecchio ed a stancar l'animo, che si sforza di raggiungere se non l'idea, una simmetria esteriore, un riposo dalle continue opposizioni degli svariati movimenti di suoni e di ritmo, dagli involuppati intralciamenti di modulazioni e dallo irrequieto agitarsi delle dissonanze; e niun affetto mai in tante migliaia di suoni, e da questa lotta non sorge il trionfo della melodia che è l'elemento essen-

- (a) « Like the gale which sighs along
 Beds of oriental flowers,
 Is the grateful breath of song
 That once was heard in happier hours.
 Filled with balm, the gale sighs on,
 When the flowers have sunk in death,
 So when pleasure's dream is gone,
 Its memory lives in music's breath ».

MOORE.

ziale della musica, il suo principio dominante, poichè rappresenta l'unità ed il ritorno dell'anima su di se stessa. E sempre che per attraverso i più ricercati *ricami* di suoni, l'armonia si conservi di facile apprensiva all'udito; sempre che questo torrente di scale diatoniche, cromatiche ed enarmoniche non inondi il canto principale, che si rimanga a galla come nave in tempesta, gli effetti possono esser raggiunti e spesso anche riuscir felicissimi — La musica senza chiarezza d'armonia è come uno smisurato quadro di pittura, di cui l'occhio dello spettatore non può comprenderne l'unità, perchè avviluppata in un affollato ammasso di particolari, nè la varietà se non dopo travaglio sostenuto, sebbene la prospettiva, il colorito e le ombre sieno perfettamente ordinate.

La forma sotto la quale l'artista deve concepire il suo soggetto è il sentimento in ciò che ha di più intimo. Il sentimento ne' limiti estremi della sua generalità racchiude differenti affezioni particolari dell'anima, dalla serenità più tranquilla e spirituale fino alla massima esaltazione della gioia, dalla mestizia meno sconcertante al dolore più acerbo. La musica nondimeno toglie all'espressione di questi sentimenti ciò ch'essi hanno di violento, temperandoli mercè la cadenza e la misura musicale de'suoni. E nella stessa espressione della gioia, la melodia che è veramente uscita dall'anima dell'artista e dettata dal sentimento spontaneo musicale, conserva un fondo intimo di dolce mestizia (a).

A questi due sentimenti generali della gioia e del dolore, i soli che la musica può determinare nella sua espressione, e fra' quali tutti gli altri si raggruppano, corrispondono i due *modi* della musica o le due sue armonie fondamentali, la *maggiore* e la *minore*, non che in un rapporto più o meno intimo la varia concitazione del *ritmo*, le opposizioni delle *dissonanze*, la diversa natura degli *accordi* e l'indole medesima della melodia.

Tutte le arti sono identiche nel rapporto che esse hanno con l'anima che è appunto l'espressione, ma differenti nel rapporto coi sensi, poichè ciascuna ha la sua forma speciale come organo di trasmissione del bello. Per la qual cosa ciascuna deve rappresentare il bello ne' limiti delle sue forme sensibili, de' suoi mezzi meccanici, e non invadere il campo delle altre arti. Come di dichiarazione di questo principio riportiamo un episodio della vita artistica di Haydn, togliendolo da un illustre scrittore francese: Un direttore di teatro al cui salario era l'illustre Haydn per provvedere alla sussistenza della sua famiglia, volle esigere da lui che

(a) dans tout pays le chant naturel de l'homme est triste, lors même qu'il exprime le bonheur. Notre coeur est un instrument incomplet, une lyre où il manque des cordes, et où nous sommes forcés de rendre les accents de la joie sur le ton consacré aux soupirs.

CHATEAUBRIAND.

egli esprimesse le varie scene di una tempesta: il fischio del vento ed il fragore del tuono erano ben facili ad esser ritratti, ma in qual maniera dipingere il lampo della folgore che squarcia le tenebre della notte, con quali mezzi rappresentare soprattutto l'elemento più spaventevole della tempesta nell'agitarsi irrequieto delle onde, che ora s'innalzano come montagne e spingono la nave in aria, ora si profondano negli abissi come per ingoiarla. Haydn voleva rappresentare l'immagine di questo sconvolgersi de' flutti, che egli riguardava potentissimo a metter terrore nella dipintura di un naufragio, e però si sforzò di porre in rilievo questo alterno levarsi e precipitarsi de' cavalloni da montagne in voragini; egli combinò de' suoni, adoperò il più sottile magistero che l'arte e la potenza del suo genio gli suggerirono, ma tutti i tentativi riuscirono vani, ed egli dovè rinunziare a risolver questo problema — Dieci anni dopo circa Haydn tornò sulla difficoltà, e prendendo ad esaminarla da filosofo, comprese che essa rimaneva insolubile in un senso e nell'altro potea risolversi; egli riconobbe cioè che de' suoni non sarebbero mai valevoli a rappresentare delle forme, che la musica può esprimer solo delle idee, de'sentimenti, e non mai delle forme corporee, delle figure; che le immagini che essa desta essendo puramente ideali e non materiali, l'artista però deve fare di eccitare le medesime emozioni che sono destate dalle forme, ma per via de' mezzi speciali e propri della musica. La melodia bisogna che rinunzii a dipingere de' movimenti fisici e materiali, come quelli del sommuoversi delle onde, ma mercè dei suoni essa può produrre il sentimento che comprende l'anima in presenza di uno spettacolo così grande. Haydn adunque studiò di esprimere il dolore e lo spavento, e così pervenne non solo ad appareggiarsi al pittore, ma a superarlo altresì, poichè alla musica è dato di raggiunger l'espressione ad un grado maggiore, e però di commuovere più profondamente della pittura (a).

Pretendere nondimeno d'imprimere un concetto definito alla musica, che cioè essa pervenga alla determinazione di alcune speciali situazioni morali, di alcune relazioni esteriori, all'espressione di alcuni sentimenti eccezionali e complessi dell'anima, è opera vana; gli sforzi dell'artista rimangono infruttuosi sempre ch'egli adoperi le sole forme della sua arte, senza farsi lecito di ricorrere a quelle delle altre; poichè il suono essendo ad una volta ciò che vi ha di più profondo e di più astratto, il carattere della musica deve essenzialmente rimaner vago e generale.

Alla sola poesia è dato come eminentemente rappresentativa, di determinare il concetto preciso e di raggiungere l'espressione dei sentimenti più particolari, per la realtà delle immagini che il linguaggio poetico presenta allo spirito, poichè i suoi elementi sono

(a) V. Cousin phil. du beau.

le parole, le quali e discendono all'anima e dipingono alla fantasia, e sono ad un tempo medesimo forme ideali e forme corporee, sentimenti ed immagini.

Dal collegamento della musica alla poesia procedono gli effetti più maravigliosi sulla sensibilità umana, per ciò che l'una determina il sentimento speciale, l'altra lo trasmette nella regione più intima dell'anima.

La musica può combinarsi con la poesia come accompagnamento, ciò che ha luogo ne' recitativi della musica drammatica, ovvero può la poesia accompagnar la musica come interprete del pensiero che questa racchiude. In ambedue i casi i suoni debbono corrispondere ed armonizzarsi con la situazione morale che la poesia determina; ma nel primo può anche il testo avere un valore poetico indipendente, nel senso cioè d'individuare l'idea con le forme del linguaggio poetico, talchè la musica non abbia nulla di più ad aggiungere all'espressione; ma per contrario nel secondo caso, la poesia deve studiare di rimanere inferiore alla musica, e per così dire superficiale e generale; il testo deve esserle soggetto, in quanto che non deve avere altro valore, che di rappresentare più precisamente l'idea che l'artista ha scelto come soggetto determinato della sua opera. Di guisa che un testo che racchiuda pensieri profondi o che si aggiri nel genere descrittivo, può assai malagevolmente accomodarsi alla composizione musicale. Così il canto dell'Ugolino, lasciando stare degli altri simili tentativi fatti posteriormente, a noi pare che rimanga d'assai inferiore al testo, però che al bello poetico sovraneamente espresso la musica non ha niente da aggiungere, ed essa che deve apparire come principale è soffogata dal testo, non rivelando che un' opposizione costante tra lo sforzo musicale di quel grande artista di sorpassare ed aggiungere alla parola, e la potenza dell'idea poetica determinata che vince ed impera sovr'essa, per la ricchezza delle immagini, per la perfetta precisazione de' particolari, per la grandezza e profondità del sentimento.

Non s'intende tuttavia dire con ciò che il testo debba esser triviale nella sua forma e senza dignità nel pensiero, ma lontano da ambedue gli estremi della profondità dell'idea, e della frivoltà ed insipidaggine; sicchè nel genere lirico determini la situazione ed il sentimento con verità e semplicità, ed insieme con gaiezza e vivacità ove il soggetto comporti; e nel genere drammatico si limiti a dare la concezione chiara dell'idea alla mente, senza cercare di commuovere profondamente l'anima, lasciando invece questa parte dell'espressione alla musica.

Il gusto musicale moderno discostandosi dal ricreato della musica tende sempre più a rialzar l'arte nel suo carattere morale della rappresentazione del bello e del vero, e le va rivendicando la sua potenza sull'animo, che forse avrebbe interamente perduta, quando

si fosse lasciata andare alla propria indipendenza ed alla separazione da ogni determinazione di pensiero.

Una qualità che pare speciale dell'epoca nostra musicale è di avere precisato distintamente la differenza in musica del genere lirico e del genere drammatico, differenza che quasi non esisteva punto nella generazione passata, la quale li aveva identificato in uno, cioè nel genere lirico che diventava drammatico, sol perchè accompagnato dalla forma drammatica della poesia e dalla situazione caratteristica della scena. Or se la lirica si distingue dalla drammatica in ciò che l'una è l'espressione del pensiero e del sentimento individuale, e l'altra di uno svolgimento di passioni ed affetti contrari ed opposti; che la prima si aggira nel mondo interno dell'emozioni dell'anima, e l'altra nello sviluppamento dell'attività umana con quella di una provvidenza che governa il corso degli avvenimenti, è chiaro che la musica congiunta al primo genere di poesia deve concorrere ad esprimere con la melodia i sentimenti personali, e nel secondo la discordia delle passioni in una lotta d'interessi e di opposizioni, incarnandosi dirò quasi al dramma e formando un tutto compatto ed organico. Ond'è che la melodia è alquanto receduta dal dramma musicale moderno, non perchè non possa accomodarsi alla situazione caratteristica, ma perchè talora la situazione drammatica non l'esige, ovvero non comporta uno sviluppamento tranquillo di essa il quale raffredda l'impeto ed il calore dell'azione, ed ha bisogno invece di scuotere fortemente l'animo con movimenti tali di melodia, i quali non possono trovare il loro principio che nei rapporti armonici più profondi; ed il grande artista sa ritrovare l'espressione nell'armonia, nella successione degli accordi, egualmente che nella melodia.

Il gusto moderno esige forma e fondo, reale ed ideale, chiarezza ed espressione. Ed ecco però il disfavore per ogni musica esclusivamente dotta, e di difficile apprensiva all'udito e di niun valore spirituale. Onde la decadenza quasi compiuta delle variazioni strumentali o vocali che non rivelino un pensiero; nella musica drammatica proscritte le cavatine che adoperavano la voce umana nelle volate e ne' gorgheggi, le cadenze interminabili, l'uniformità sistematica nella contesiura generale de' duetti o de' terzetti, la trascuratezza prosaica e snervante de' recitativi, le importune ripetizioni e che so io; le quali cose non aggiungendo nulla al pensiero già sviluppato, e, per contrario, interrompendo il corso dell'azione, diventano un puro lusso di musica, un *a parte*, direi quasi, dell'autore in cui egli si studia di dimostrare agli uditori la propria valentia, o di richiamar l'interesse sull'abilità tecnica di una *prima donna*, senza curarsi dello svolgimento drammatico. Ed ecco anche però il favore sempre più crescente per la *musica di salotto* che è del genere distintamente lirico, della quale l'espressione del senti-

mento particolare forma la base essenziale, ed in cui pare che possa e debba permettersi l'artista ciò che riprovavamo nella musica drammatica, di stemperare, dirò così, il sentimento individuale già definito e sviluppato, e di abbandonarsi alla voluttà del canto come espressione degli interni e liberi movimenti dell'anima; il che sebbene non aggiunga nulla al pensiero definito, che anzi lo rimeni nel generale, dà però un godimento reale, destando la commozione degli uditori quantunque variamente disposti a sentimenti diversi, facendo che ciascuno assorto nelle proprie contemplazioni, vagheggi e poetifichi al movimento della melodia le idee care e favorite della propria immaginazione.

La musica può esprimere gli affetti e le passioni più speciali quando il pensiero vien definito dalla parola, ma lasciata a se stessa e maneggiata dalla potenza dell'artista, suscita nell'anima un indefinito e misterioso vagare di sentimenti e di memorie, un'agitazione di speranze e di affetti, un'aspirazione religiosa, un'universo d'immagini e d'idee grandi, che trasformando la coscienza presente del sentimento reale in una percezione più vaga, la sollevano quasi alle visioni e alle delizie di una regione divina.

I limiti estremi e ben determinati della espressione generale della Musica sono gioia e dolore, questi due sentimenti semplici che sono la sostanza di tutti gli affetti e l'emozioni dell'anima, che fanno essi soli la storia dell'uomo e delle nazioni, che avvicinandosi ci accompagnano dal nascere alla tomba, dal canto della balia all'estremo *requiem*, e fra i quali si avvolge incessantemente tutto il gran dramma della vita.

- » O Fede, Amore, Melodia! l'estreme
Reliquie del perduto Eden voi siete;
Siete i soli conforti onde rimase
Una traccia fra noi che ne ricorda
Dopo l'alta caduta il glorioso
Nostro natale: Oh come i dolci sogni
Che ne recate un nodo intimo lega!
Quando il tempo e le angosce hanno tarpato
I vanni dell'amore, egli sovente
Benchè prono alla terra ama cangiarli
Con l'ali della Fede, ed essa, oh quante
Volte all'insidia del terreno amore
In tutta la sua bella estasi è colta!
E l'anello gentil che li congiunge
Alla patria immortale, l'idioma
Del ciclo ove son nati e che del cielo
Le memorie conserva è l'armonia. »

T. MOORE.

ABBREVIATURE TALORA USATE NEL LIBRO

acc. accordo — *b* o bem. bemolle — beq. bequadro — dies. diesis — dim. diminuito — diss. dissonanza — Dom. Dominante — ecced. eccedente — es. esempio — fond. fondamentale — inf. inferiore — inter. intervallo — magg. maggiore — min. minore — p. e. per esempio — perf. perfetto — prep. preparata — progr. progressione — riv. rivolto — sett. settimana — sp. specie — sup. superiore.

Nozioni generali di Musica e di Acustica.

Gli elementi semplici e materiali della musica sono i suoni, i quali si sviluppano in *melodia* ed *armonia* che riposano sulla base astratta della *misura* e del *ritmo*.

Alla melodia appartiene il *canto* o *motivo* che è: successione di suoni isolati; all'armonia appartiene l'*accordo* che è: riunione di più suoni percossi simultaneamente, la cui combinazione soddisfa l'udito.

Queste due parti costitutive della musica vanno intimamente connesse, a tale che non possono concepirsi l'una senza l'altra. In una successione di *accordi* l'udito scorgerà una melodia formata da' loro suoni più acuti o *sensibili*. E viceversa: in un canto non accompagnato dagli accordi, l'udito suppone quell'armonia su cui la melodia è poggiata, o, più propriamente parlando, che emana dalla melodia che quasi ne richiama all'orecchio i suoni.

Tutte le melodie possibili non sono che combinazioni *ritmiche* di suoni fra soli dodici, a varie distanze fra loro.

L'armonia di tutta la musica moderna, sviluppata nelle sue innumerabili combinazioni, ne' suoi vari e sorprendenti effetti, consiste in soli quattordici accordi.

La scienza con la quale la musica ha relazione è l'*Acustica* cioè quella che si occupa delle cagioni del suono e de' suoi effetti fisici. Essa differisce dalla musica nel suo senso generale, in quanto che considera i suoni fuori di noi, presi isolatamente, e si occupa de' loro effetti puramente fisici, delle sensazioni che producono sull'udito; laddove che l'altra li prende ad esaminare nelle loro combinazioni e nei loro effetti morali, cioè nelle emozioni e ne' sentimenti che possono essi destare nell'animo.

Guardando al suono siccome fenomeno puramente acustico, si riconosce essere esso prodotto dalle oscillazioni de' corpi elastici le quali chiamansi in acustica *vibrazioni* e che si trasmettono all'udito per via di corpi elastici anch'essi, siccome è in principal grado l'aria: ond'è che un corpo sonoro percosso nella *campana pneumatica* donde è sottratta l'aria, non produce più suono di sorta; ed a misura che aria viene introdotta, il suono comincia ad esser distinguibile; fino a che lasciandole pieno adito, diviene più forte e ben percettibile dall'udito.

Le vibrazioni di una corda sono in ragione diretta della sua tensione ed in ragione inversa della sua lunghezza; sicchè più una corda è tesa, più numero di vibrazioni dà, più essa è lunga, tanto minor numero di vibrazioni produce.

Il suono più grave percettibile dal nostro udito cre-

dettesi per lungo tempo corrispondere a trentadue vibrazioni per minuto secondo, ed il più acuto a 16384; ma gli ulteriori esperimenti di Savart dimostrano che il limite de' suoni percettibili, dal più grave al più acuto, è fra quattordici in quindici vibrazioni in un secondo, fino a 48000.

De' suoni gravissimi ed acutissimi non si fa uso nella musica, sicchè quelli fra i quali essa si aggira sono compresi in sette ottave che compongono il numero di 80 suoni circa, ciascuna ottava contenendo la successione de' dodici suoni naturali dal più grave al più acuto e ripetuti nella medesima successione più volte. Ciò rilevasi chiaramente nella tastiera del pianoforte che è lo strumento più comprensivo di suoni (1).

In Acustica come anche in Musica chiamasi *tuono* il rapporto astratto di gravezza o di acutezza che è fra un suono e l'altro. La identità di tuono ne' suoni dello stesso nome con la sola differenza di acutezza o gravezza dicesi *timbro*; chiamasi dello stesso nome la differenza di qualità dello stesso suono prodotto da strumenti di diversa natura o da voci differenti.

Nella durata delle vibrazioni di una grossa corda come quella di un contrabbasso, un orecchio delicato non ascolta solo il suo tuono fondamentale ma anche il suo terzo ed il quinto della successione: supposto *do* il suono fondamentale, si udrà pure *mi* e *sol* in

(1) Per chi non possenga la conoscenza di uno strumento qualunque su cui rendersi ragione de' rapporti e delle modificazioni dei tuoni, siamo costretti di ricorrere alcuna volta in queste nozioni generali alla disposizione de' suoni nella tastiera del pianoforte la quale ci servirà d'illustrazione.

distanza di una o due ottave ; il che dà la prima idea dell' accordo *perfetto* (1).

Il vario rapporto numerico di vibrazioni acustiche fra due suoni o più percossi simultaneamente, produce un vario fenomeno distinto co' nomi di *consonanza* e *dissonanza*, secondo che essi affettano gradevolmente o sgradevolmente l' udito. E però un accordo può essere più o meno dissonante di un altro, a misura che il rapporto del numero delle vibrazioni fra i suoni che lo compongono è più o meno complicato.

Il più semplice accordo è l'*unisono* che è prodotto da due suoni egualmente alti, quand' anche sieno di diverso timbro ed intensità ; segue a questo l'ottava e poi l' accordo di quinta e di terza. *f. +*

Questa breve enunciazione de' principi generali di acustica ci pare sufficientemente dichiarare la causa del suono e la ragione degli effetti armonici ; d' altronde la conoscenza di essa non ha corrispondenza intima con lo studio musicale.

Le cagioni delle sensazioni fisiche sull'udito sono a bastanza dichiarate ; ma non è così degli effetti morali della musica sul nostro organismo , della variabilità delle emozioni che essa desta sulla sensibilità e sulla

(1) Similmente elevando tutte le corde di un'arpa ad un medesimo diapason o *corista*, le corde scosse dal vento produrranno l'armonia dell'accordo perfetto. Merita pure di essere osservato un altro fenomeno di vibrazioni simpatiche ne' suoni. Si eleva ad un tuono qualunque una delle corde di uno strumento sulla quale si accorda una o più di altri. Scuotendone con l'archetto una, le altre daranno delle oscillazioni tali da agitare assai sensibilmente de' piccoli pezzi di carta poggiati sovr'esse. Qualunque identico suono sebbene di timbro differente, produce il medesimo effetto e però anche la voce umana di una intonazione perfetta. Il medesimo accade nelle corde di un pianoforte esattamente accordato, nel quale la percussione di un suono produce visibili oscillazioni delle quinte e delle ottave di esso.

immaginazione, di questi fenomeni insomma puramente nervosi de' quali s'ignorano le cagioni intime, e si ignoreranno finchè la storia delle funzioni nervose non faccia maggiori progressi in fisiologia.

I suoni fra i quali si aggira la musica moderna sono, rigorosamente parlando, dodici, quantunque sette soli abbiano loro nome speciale e gli altri cinque intermedî prendano nome dall'immediato antecedente o seguente, però che vengono considerati essere quei suoni medesimi accresciuti di mezza voce o diminuiti d'altrettanto; nel primo caso aggiungono la denominazione di *diesis*, nell'altro, di *bemolle*, denotandosi queste modificazioni del tuono sulla carta musicale col segno del *diesis* # o del *bemolle* b (1).

La serie de' sette tuoni del primitivo periodo musicale: *do, re, mi, fa, sol, la, si*, pare doversi riguardare come un fenomeno arbitrario ed inesplicabile, e particolare alla natura della nostra organizzazione, quando riflettasi alla distanza di tonalità fra un grado e l'altro che non è punto costante come esamineremo,

(1) Il tuono *diesis* corrisponde sul pianoforte al tasto immediatamente seguente al tuono naturale, ed il tuono *bemolle* all'immediato precedente, sieno questi bianchi o neri: *mi* # corrisponde sul pianoforte al suo tasto bianco seguente che nella scala de' suoni naturali chiamasi *fa*, come *fa* b corrisponde al tasto del *mi* naturale; dicasi il medesimo di *do* b corrispondente al *si* e di *si* # corrispondente al *do*. Si riconosce tuttavia in Acustica fra il tuono accresciuto di *diesis* ed il seguente diminuito di *bemolle*, una differenza leggerissima di tonalità chiamata *comma* e rappresentata dalla frazione $\frac{80}{81}$; essi cioè si avvicinano talmente all'*unisono*, che le vibrazioni del primo sono 80 e dell'altro 81.

poichè fra di alcuni potè introdursi un altro suono e fra altri non , cioè fra il *mi* ed il *fa* , e fra il *si* ed il *do*.

La successione de' dodici suoni chiamasi *scala semitonata* o *cromatica*, poichè ciascun suono differisce dal suo immediato seguente di semitono.

La successione di sette suoni cominciata da qualunque de' dodici e compinta alla sua ottava , la quale nella serie della scala cromatica conservi la progressione numerica di 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 1, dicesi *scala diatonica*.

	2	4	7	9	11	
<i>do</i>	<i>re</i>	<i>mi fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si do</i>	
1	3	5 6	8	10	12 1	

Qualunque combinazione di suoni nei limiti di un'ottava si può riprodurre undici altre volte nel sistema musicale ne' limiti di ciascun'altra ; dal che segue che dopo avere esaminato i rapporti fra i vari suoni racchiusi in un'ottava e p. e. da un *do* all'altro, ci troveremo di avere virtualmente esaminato i rapporti e le successioni de' suoni di tutte le altre.

CAPO SECONDO

Misura del tempo, ritmo e scrittura musicale.

La disposizione musicale de' suoni è il *Tempo* cioè il decorrere uniforme della durata continua, nella qua-

le ciascun momento è succeduto da un altro che sparisce anch'esso distrutto da un terzo etc. A questa costante uniformità del *Tempo* nella successione non interrotta di momenti parziali di durata, corrisponde il *pendolo* nelle sue oscillazioni uniformi o *isocrone*, dalla quale nozione partiremo per l'esatta intelligenza dei *tempi* musicali (1).

La Musica divide la durata indefinita del Tempo in porzioni eguali, ciascuna delle quali forma una unità di tempo che si compone di determinato numero di valori parziali. Così le oscillazioni del *pendolo* possono venir divise quattro a quattro, o tre a tre o due a due.

Da questa arbitraria divisione del tempo in porzioni più o meno lunghe di durata e divisibili in numero pari o dispari di movimenti, derivano i vari *tempi* musicali *pari* o *dispari* racchiusi in una misura che denominasi *battuta*.

La *battuta* adunque consiste in serbare una misura costante per la durata arbitraria di suoni particolari, i quali vengono così subordinati ad una unità precisa di durata la quale ripetesi con immutabile e matematica uniformità.

La necessità della misura nella Musica trova il suo principio nell'anima, la quale ravvisa la immagine della sua unità nella uniformità del tempo fra la molteplicità de' suoni.

(1) Per misurare il tempo musicale a movimenti *isocroni* si usa il *Metronomo*. È questo una piccola macchinetta a pendolo oscillante mercè di una ruota dentata a scappamento. Un'asta che è il prolungamento superiore del pendolo esce fuori di questa macchinetta a forma di torre ed è segnata con numeri per tutta la sua lunghezza. A misura che un anello mobile di metallo si adatta ad uno de' numeri, il pendolo dà oscillazioni *isocrone* dalle lentissime alle celerissime.

Perchè la misura di un dato *tempo* possa venir determinata, è necessario di rapportarla ad una misura comune già nota. È questa stabilita nel *tempo* denominato *binario*, ciascuna *battuta* del quale si compone di quattro valori parziali di tempo, cioè di quattro oscillazioni del supposto pendolo.

Per qualunque nuova misura di tempo, si dovrà stabilire adunque una proporzione fra il tempo binario ed il nuovo tempo la quale dovrà essere una proporzione numerica. E però i vari tempi musicali vengono denotati con due numeri, de' quali l' inferiore si rapporta al *binario* ed il superiore al nuovo tempo. La *battuta* del tempo $\frac{1}{4}$ si compone adunque di due quarti, cioè di due valori parziali di tempo, quattro de' quali compongono la *battuta* del *tempo binario*. Similmente nel tempo *dispari* $\frac{3}{4}$, questi numeri denotano che di que' valori di tempo onde quattro compongono la *battuta* del *binario*, soli tre costituiscono la *battuta* di questo tempo. E però due oscillazioni del pendolo pel primo tempo e tre pel secondo ne comporranno la *battuta*.

Suddividendo la *battuta* del tempo binario in otto ottavi, cioè ciascuna oscillazione in due metà, tutti gli altri tempi musicali verranno denotati con numeri, l' inferiore de' quali sarà 8. Onde i tempi $\frac{3}{8}$ $\frac{5}{8}$ etc. le battute de' quali si compongono di tre o di nove *ottavi* di tempo etc.

L'ingegno umano inventò delle figure rappresentative de' suoni musicali, e dovè pervenire a determinare non solo le varie qualità de' suoni cioè la loro

differenza di tonalità, ma anche la loro varia durata in lentissimi e rapidissimi, racchiudendo tutto ciò in cinque linee equidistanti fra esse le quali formano il *pentagramma* musicale.

Tutti i segni destinati a rappresentare i suoni sotto questo doppio aspetto di differenza di tonalità dal grave all'acuto, e di differenza di tempo da quello di maggior durata al più celere, si riducono a piccoli *anelli* come un **●** del nostro alfabeto ed a *linee*. Secondo che l'**●** di questa figura occupa uno de' *righi* o degli *spazi* denota suono diverso.

Il suono di durata più lunga è denotato dal semplice **●**; apponendogli una linea di lato e trasversale a' righi, il suono diminuisce di metà della durata; riempiendo di nero l'**●** di questa figura, il suono perde similmente una metà di durata del precedente; e così di seguito, secondo che la linea dritta è traversata al suo estremo da una linea obliqua, da due, da tre, o da quattro.

Il suono di più lunga durata chiamasi *semibreve*, esso ha la durata di una battuta del *tempo binario*. La *minima* vale metà di durata; seguono a questi la *semiminima* o *sospiro*, la *croma* o *mezzo sospiro*, la *semicroma* o *respiro*, la *biscroma* o *mezzo respiro*, e la *fusa*. Ciascuna di queste figure di suoni ha un valore di tempo doppio del seguente immediato, e però la *semibreve* è eguale a due *minime*, a quattro *semimin*: ad otto *crome*, a sedici *semicrome*, a trentadue *biscrome*, a sessantaquattro *fuse* o *semibiscrome*. Di ciò segue che nel tempo binario ciascun movimento (ciascuna oscillazione del pendolo) è rappresentato da una *semiminima* o *sospiro*.

A ciascuna di queste note di durata di suono cor-

risponde una figura chiamata *pausa*, che denota silenzio di suoni per quella durata di tempo della nota cui essa corrisponde, mentre il tempo decorre uniformemente.

Un *punto* che si appone a lato della nota del suono o della pausa, le aggiunge metà della sua durata di suono o di silenzio. Un secondo *punto* seguente al primo, le aggiunge metà della durata del primo *punto*. Per modo che se il segno di semiminima o sospiro denotante un suono qualunque è seguito da un *punto*, il suono durerà una semiminima ed una croma; se è seguito da due *punti*, durerà pel tempo di una *semiminima*, una *croma* ed una *semicroma*. Dicasi il medesimo della *pausa* seguita da uno o da due *punti*.

Due note di suoni eguali congiunte con una linea curva diconsi *legate*; la prima di esse è percossa e dura per tutto il valore di tempo dell'altra legata.

Stabilita la misura della battuta del *tempo binario*, e su di essa stabilite quelle degli altri *tempi*, non è necessario di attenersi al numero matematico delle note richieste per ogni *battuta*, poichè non vi sarebbe nulla di più monotono e noioso. Che anzi perchè l'unità determinata del tempo si riveli, conviene che essa sia posta in opposizione con un elemento che manchi di uniformità, cioè con la durata arbitraria de' suoni particolari. Ed è ciò che dà a ciascuna battuta del *tempo* il suo carattere proprio e la distingue dalle altre, che sebbene si ripetano con una medesima cadenza, differiscono per la quantità dei suoni e delle pause *etc.* Adunque la regolarità della

battuta di qualunque tempo consiste nello impiegare quante note si voglia di suoni e di pause , purchè la somma di esse non sorpassi il valore di tempo delle note richieste. Così p. e. durante i quattro quarti di una battuta di tempo binario può vibrare un sol suono, o due o più fino a *sessantaquattro* ; o un medesimo suono può durare per otto o più movimenti cioè per due battute o più ; ed anche la battuta può essere intermezzata di suoni e di pause. Similmente negli altri *tempi*: ciascuna *battuta* deve comporsi di quella quantità di valori di tempo che il numero superiore determina, o degli equivalenti di essi in porzioni più piccole.

La durata de' suoni cui si rapportano le varie misure de' *tempi* , non è che un valore astratto e relativo di durata e non determinato ed immutabile. La celerità del movimento vien prescritta dall'indole della melodia e dall'arbitrio dello scrittore che la determina mercè le parole di: *adagio* , *larghetto* , *presto* , etc. ovvero , come è oggi più generalmente adoperato, mercè del numero corrispondente del *Metronomo*, il che rende il tempo secondo l'intenzione precisa dell'autore.

I *tempi musicali* dividonsi in *pari* e *dispari*, perciocchè si compongono di un numero pari o dispari di note o valori parziali di tempo , e si misurano però con numero pari o dispari di movimenti.

Sono *tempi pari* :

il *tempo binario* — rappresentato dalla *battuta* di quattro *semiminime* corrispondenti a' quattro movimenti.

- il *tempo a cappella* — rappresentato dalla *battuta* di due *minime* corrispondenti a due movimenti.
- il *quattro—due*—rappresentato dalla *battuta* di due *semiminime* corrisp : a due movimenti.
- l'*otto—sei*—rappr: dalla *battuta* di due *minime puntate* corrisp: a due movimenti, durante ciascuno dei quali decorrono tre *crome* o le note equivalenti.
- il *quattro dodici*—rappr: dalla *battuta* di quattro *semiminime puntate* corrispondenti a quattro movimenti, ciascuno di tre *crome* o di note equivalenti (1).

Sono *tempi dispari* :

- il *due-tre* — rappr : dalla *batt:* di tre *minime* corrisp: a tre movimenti.
- il *quattro-tre* — rappr: dalla *batt:* di tre *semiminime* corrisp : a tre movimenti.
- l' *otto-tre* — rappr : dalla *batt* : di tre *crome* corrispondenti a tre movimenti.
- il *quattro-nove*—rappr: dalla *batt* : di tre *minime puntate* corr: a tre movimenti, durante ciascuno de' quali passano tre *semiminime*.
- l' *otto-nove* — rappr: dalla *batt:* di tre *semiminime puntate* corr: a tre movimenti, composti ciascuno di tre *crome* o altre note equivalenti.

Battere il tempo significa: misurare la durata di ciascuna battuta con de' movimenti della mano in bat-

(1) Nel tempo denotato *otto-sei*, questi due numeri indicano che di quelle note onde *otto* compongono la battuta del tempo binario, in questo tempo si richiedono *sei*; ond'è che ciascuna battuta si compone di sei *crome* o di note equivalenti. Così nel tempo *quattro-dodici* ciascuna battuta si compone di dodici *semiminime*, essendo queste note di cui bisognano quattro nel binario *etc. etc.*

tere ed in levare o (come dicesi anche) a *terra* ed *in aria*, ed in numero pari o dispari secondo il *tempo*.

I *tempi* si battono con due, quattro e tre movimenti.

Si battono in due movimenti i *tempi* : a *cappella*, il *quattro-due*, il *quattro-sei*, l'*otto—sei* :

un movimento in battere , l'altro in levare.

Si battono in quattro movimenti i tempi : *binario* detto anche *tempo ordinario*;

il primo movimento in battere , l'altro in levare , il terzo in battere , il quarto in levare ;

Il *quattro—dodici* , l'*otto—dodici* :

i due primi movimenti in battere , gli altri due in levare.

Si battono in tre movimenti tutti i cinque *tempi dispari* :

i due primi movimenti in battere , l'altro in levare.

In ogni battuta di qualunque *tempo* si distingue il *tempo forte* dal *tempo debole*, cioè la parte della battuta su cui cade l'accento che è la prima metà, dall'altra i cui suoni decorrono inaccentati.

Il *tempo forte* della battuta di ciascuno de' tempi cade in generale sul movimento a *terra* cioè in battere, ed il tempo debole sui movimenti in levare o *in aria*, per modo che la battuta a quattro tempi p. e. ha due accenti o cesure, l'uno al primo quarto della battuta, l'altro meno sensibile al terzo, mentre che sul secondo e sul quarto tempo della battuta è il *tempo debole*. Adunque :

nella battuta di quattro movimenti cade il tempo forte sul primo e sul terzo ;

nella battuta de' tempi a due movimenti, il tempo forte cade sul primo ed il debole sull'altro;

nella battuta di tre movimenti cioè di tutti i cinque tempi dispari, il tempo forte cade su' due primi movimenti, ma può cadere anche sul primo e sul terzo ed il tempo debole sul secondo, ovvero anche sul solo primo il tempo forte.

Di tutti i *tempi pari e dispari* sono i più frequentemente usati i cinque tempi pari: *binario*, *a cappella*, *quattro-due*, *otto-sei*, e de' dispari i tre tempi: *quattro-tre*, *otto-tre*, *otto-nove* (1).

L'opposizione fra il ritmo della cadenza e la percussione de' suoni si manifesta in quelle note che si chiamano *sincopi* o *note sincopate*, cioè que' suoni che vengono percossi in contraddizione del movimento regolare e costante della battuta, fra un battere e l'altro del tempo.

La *sincope* vien denotata sulla carta musicale da una nota che ha il medesimo valore di tempo di due altre note fra le quali essa è posta, ovvero da una nota *legata* ad un'altra di valore eguale di tempo.

La *sincope* trovasi sul tempo debole della battuta e dura pel tempo forte seguente.

In una battuta vi ha talora delle note di suoni sovrabbondanti, cioè un maggior numero di valori parziali di durata che essa non richiede, e p. e. in una battuta di *tempo binario*, cinque *semiminime* in vece che quattro, dodici *crome* in vece di otto etc.; queste

(1) La *Contre-danse* è in tempo *quattro-due* od anche *otto-sei*, il *Waltz* e la *Mazurke* sono in *quattro-tre*, *otto-tre*, la maggior parte delle nostre canzoni popolari è in *otto-sei*.

battute nondimeno hanno il medesimo valore di tempo che le ordinarie, diminuendo a ciascuna delle note una porzione di durata accelerandone il movimento. Così di cinque *semiminime*, tre dureranno quanto due; dodici *crome* varranno quanto otto divise tre a tre e chiamate *terzine di crome*, *sestine di semicrome*, *sestine di biscrome* etc.

La *terzina di crome* ha il valore di tempo di due *crome*, e la *terzina di semicrome* equivale alla durata di due *sestine di crome*. Del pari la *sestina di crome* e quella di *biscrome* valgono quattro *crome* e quattro *biscrome*.

Dalla immensa combinazione di durata di suoni particolari e di durata di pause fra un suono e l'altro, come anche dalla varia cadenza dell'accento, sorge lo sterminato numero di ritmi musicali de' quali crea le svariate forme la fantasia ed il genio.

Questo è il *Ritmo* più animato della melodia, cioè quello che le imprime un carattere speciale di movimento, il quale è distinto dal carattere matematico e dal ritorno strettamente regolare del ritmo della cadenza.

Il ritmo particolare di qualunque melodia vien determinato generalmente dalla prima frase del canto cui segue il primo punto di riposo o *pausa*, in quanto che le frasi seguenti cominciano e si compiono nel medesimo punto della battuta, e durano pel numero medesimo di battute della prima frase. Ecco ciò che dicesi il *pensiero* della melodia.

Quando il *ritmo* speciale di un canto si conforma rigorosamente al ritmo della cadenza, la melodia riesce languida e stucchevole, facendoci andare alla ma-

linconia, però che l'anima non trova come elemento della sua espressione che una ripetizione monotona.

Ciascuno de' sette tuoni musicali riproducendosi più volte nelle varie ottave in gravezza ed in acutezza fra tutti i suoni che dà la voce umana ed i vari strumenti, corrisponde a molti segni che lo rappresentano dal gravissimo all'acutissimo.

Una medesima nota musicale è figurativa di ciascuno de' sette tuoni a seconda del vario segno che la precede il quale si denomina *chiave*. Per modo che la nota musicale segnata nel primo rigo del pentagramma rappresenta: *do, re, mi, fa, sol, la o si*, secondo che è preceduta dal segno della chiave di *Soprano*, di *Tenore*, di *Violino*, di *Contralto* di *Basso*, di *mezzo-Soprano*, di *Baritono*.

Questa distinzione delle varie chiavi è dipenduta dalla varia estensione della voce umana, ed anche dal vario *timbro* o *metallo* di voce differente ne' due sessi e ne' diversi individui, poichè vi ha di voci *basse* o *acute* o *mezzane*. A ciascuna fu assegnata una *chiave* differente, ed in conformità delle varie voci si assegnò pure a' vari strumenti una di queste *chiavi*.

La chiave di *Violino* e la chiave di *Basso* vennero poco a poco accresciute di segni sotto i righi e sopra; e le note vennero traversate da piccoli tagli addizionali che figurano altrettanti righi; così che queste due chiavi potendo denotare un gran numero di suoni, rendettero inutili alcune altre le quali sono oggi generalmente disusate (1).

(1) Chiamansi questi righi addizionali: *tagli in testa* o *in gola*, secondo che cadono sull'anello della nota o sulla linea.

Le chiavi adunque sono de' segni che determinano il nome delle note musicali. Esse sono sette e si distinguono in chiavi di *Do*, di *Fa*, di *Sol*.

Sono chiamate chiavi di *Do* le quattro di *Soprano*, *mezzo-Soprano*, *Contralto*, *Tenore*, delle quali la prima si pone sul primo rigo del pentagramma, la seconda, la terza e la quarta, sul secondo, sul terzo e sul quarto rigo, e danno nome di *do* alle note segnate su questi righi.

Chiamansi chiavi di *fa* le due di *Baritono* e di *Basso*, le quali denotansi con diversa figura delle antecedenti sul terzo e sul quarto rigo, e danno nome di *fa* alla nota posta su questi righi (1).

Dicesi chiave di *sol* la sola di *Violino*, designata con una figura speciale che si pone sul secondo rigo, e che dà nome di *sol* alla nota su questo rigo (2).

I segni accidentali delle alterazioni de' tuoni sono: il *diesis* $\sharp$, il *bemolle* $\flat$, il *bequadro* $\natural$, il *doppio-diesis* o *diesis enarmonico* $\times$ ed il *doppio-bemolle* $\flat\flat$: i primi tre si appongono innanzi alla nota del suono

(1) Le chiavi di mezzo-Soprano e di Baritono sono quasi interamente disusate nella scuola musicale moderna che adopera anche per queste voci la chiave di Soprano e quella di Basso; così pure spesso la chiave di Soprano tien vece di quella del Contralto.

(2) Le chiavi che si usano nella musica istrumentale di pianoforte sono le due del Violino e del Basso, la prima delle quali serve alla denotazione de' suoni sul *pentagramma* superiore e l'altra a quella del *pentagramma* inferiore.

La chiave di Violino si estende dal *sol* sotto i righi con due tagli *in gola* corrispondente al *sol* che è quasi nel centro della tastiera di un pianoforte a sette ottave, fino al *la* sopra i righi con quattro tagli *in gola* corrispondente al penultimo *la* di un pianoforte a sette ottave.

La chiave di Basso si estende dal *mi* gravissimo sotto i righi con quattro tagli *in gola*, sino al *fa* acuto su i righi con due tagli *in gola* che s'incontra nel *mi* basso della chiave di Violino sul 1° rigo.

quando debbasi aumentarlo di semituono, o diminuirlo, o tornarlo alla sua integrità primitiva; il * aumenta di un altro semituono il suono già accresciuto di diesis, ed il bb diminuisce di un altro semituono il suono già diminuito di bemolle.

Al segno della chiave seguono quelli che determinano la scala in cui il canto è scritto, ed indi la denominazione numerica del *tempo*.

Il segno del *bequadro* equivale al *bemolle* nelle scale di *diesis*, ed al *diesis* nelle scale di *bemolli*.

Nelle scale di *diesis* e di *bemolli* per ritornare al primiero stato il suono alterato di *doppio diesis* o *doppio bemolle*, bisogna denotare ciò ponendo innanzi la nota un *h* seguito dal # o il *h* seguito dal *b*.

Alterata con qualunque de' segni accidentali una nota in una battuta, tutte le altre simili si conservano alterate durante la intera battuta, senza bisogno di ripetizione del segno.

CAPO TERZO

Gamma o scala diatonica.

Avendo parlato della qualità fisica del suono ed enunciato le nozioni principali che risguardano i suoi rapporti generali, passiamo ora ad occuparci dell'elemento armonico della musica cioè delle relazioni speciali de' vari suoni fra loro, e cominciando dalla più semplice, dalla successione de' suoni naturali imme-

10 rigo 12 spazio

SCROMA

FUSA

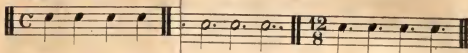
Padise co

eq

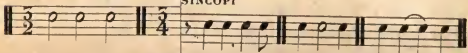
equivale a

equivale a etc.

TEMPI PARI



TEMPI DISPARI



SINCOPI

CHIAVI

(b) di D

di SOL

ESTENSIONE DI UN PI



no discordanti, ma muna del medesimo valore musi-

lice , dalla successione de' suoni naturali imme-

do $\sharp b$ re $\sharp b$ mi fa $\sharp b$ sol $\sharp b$ la $\sharp b$ si

diatamente vicini l'uno all' altro, abbiamo il *gamma* o la *scala diatonica* :

Do, re, mi, fa, sol, la, si, do.

Questo è il più semplice periodo e forse il primitivo periodo musicale prodotto dalla voce umana nel suo spontaneo sviluppamento.

Abbiamo detto innanzi che nella serie de' dodici suoni ciascuno differisce dall' altro immediato seguente o antecedente di semituono; e però, che il rapporto fra un suono ed il secondo dopo di lui è di un tuono intero. Da ciò risulta che nella serie de' sette suoni primitivi del *gamma*, il rapporto fra l' uno e l' altro è di tuono intero, eccetto che fra il terzo ed il quarto e fra il settimo e l' ottava.

Abbiamo detto altresì che tutto ciò che di armonia e melodia può combinarsi ne' limiti di un'ottava si può riprodurlo in tutte le altre. È dunque evidente che partendo da qualunque degli altri undici suoni e facendogli seguire gli altri senza alterarne l'ordine di successione, e serbando fra di essi i medesimi rapporti di distanza, si ottengono undici altri periodi o scale identicamente conformi al primitivo *gamma*, epperò tutti produttivi della medesima impressione all' udito. Onde è che se cominciando dal suono *re* o da qualunque degli altri, si facciano seguire i suoni naturali intermedi fino all'ottava superiore del tuono fondamentale, si otterranno delle successioni più o meno discordanti, ma niuna del medesimo valore musi-

do $\sharp b$ re $\sharp b$ mi $\sharp b$ fa $\sharp b$ sol $\sharp b$ la $\sharp b$ si

cale della antecedente di *do*; perocchè i rapporti fra un suono e l'altro non si troveranno punto i medesimi che nel primo periodo (1).

In fatti prendendo ad esaminare la scala di *do*, si osserva che da *do* a *re* secondo grado della scala, havvi distanza di un intero tuono, perocchè due semitoni (*do* $\sharp$ e *re*) compongono un tuono intero. Da *re* a *mi* terzo grado, havvi del pari distanza di tuono intero. Da *mi* a *fa* quarto grado, vi ha distanza di mezzo tuono. Da *fa* a *sol* quinto grado, è intervallo di tuono intero, poichè è fra essi un semitono (*fa* $\sharp$ o *sol* b), del pari che fra *sol* e *la*, *la* e *si*. Dal *si* settimo grado al *do* ottava del tuono, vi ha distanza di semitono. Adunque soltanto dal terzo al quarto grado e dal settimo all'ottava passa distanza di semitono e fra gli altri gradi, di tuono intero.

Per contrario: nella successione: *re, mi, fa, sol, la, si, do, re* vi è distanza di semitono dal secondo al terzo grado, similmente che dal sesto al settimo. Nella successione: *mi, fa, sol, la, si, do, re, mi* sono anche mutati i rapporti, poichè la distanza di semitono è dal primo al secondo grado, e dal quinto al sesto etc. etc.

È necessario adunque di alterare alcuni suoni o in *diesis* o in *bemolle*, per ottenere de' periodi o scale simili l'una all'altra.

(1) Ciascuno de' sette suoni della scala chiamasi *grado*. Così nella scala di *Do*, *re* è il secondo grado, *mi* il terzo etc.

do ^{#b} re ^{#b} mi ^{#b} fa ^{#b} sol ^{#b} la ^{#b} si

Dallo esame de' vari rapporti fra un grado e l'altro del gamma naturale, risulta come *formola generale* per la composizione di un identico periodo su qualunque degli altri undici suoni, la seguente :

Dal primo al secondo grado, distanza di tuono, del pari che dal secondo al terzo:

Dal terzo al quarto grado, distanza di semituono.

Dal quarto al quinto grado, dal quinto al sesto e da questo al settimo, distanza di tuono.

Dal settimo grado all'ottava, distanza di semituono.

Su qualsivoglia suono musicale adunque si forma la scala diatonica serbando fra un grado e l'altro distanza di tuono intero, eccetto che fra il terzo ed il quarto, e fra il settimo e l'ottava, di semituono.

Basterebbe per verità questa formola generale come norma della scala su qualunque suono, ma affinché questo soggetto non lasci alcun dubbio, lo renderemo chiarissimo per via di qualche esempio, dipendendo dalla esatta conoscenza de' rapporti di ciascun grado della scala con l'altro, la facilità di tutte le altre materie che abbiamo a trattare.

Volendo comporre sul *mi* uno identico periodo a quello su *do*, si otterrà la successione *mi, fa #, sol #, la, si, do #, re #, mi*, poichè: se dal primo al secondo grado deve esser distanza di tuono, conviene alterare di *diesis* il *fa*; e se dal secondo al terzo deve esser del pari distanza di tuono, conviene alterare di *diesis* il *sol*. Dal terzo al quarto grado è distanza di semituono, epperò il *la* sarà naturale. Dal quarto al

do $\sharp b$ re $\sharp b$ mi $\sharp b$ fa $\sharp b$ sol $\sharp b$ la $\sharp b$ si

quinto è distanza di tuono, sicchè al *la* naturale succederà il *si* naturale; al *si* succederà *do* $\sharp$ poichè dal quinto grado al sesto deve esser distanza di tuono intero; così anche al *do* $\sharp$ seguirà *re* $\sharp$ per la medesima ragione, ed infine la ottava del tuono in distanza di semituono dal settimo grado.

Nella scala su *mi* adunque è stato necessario di aumentare di semituono *diesis* i quattro gradi *fa*, *sol*, *do*, *re*, perchè i rapporti fra un grado e l'altro rimanessero i medesimi che nel *gamma* naturale, ed amendue producessero il medesimo effetto sull' udito.

Se si comincia la scala dal *fa* naturale, si vedrà che il suo quarto grado *si* deve essere diminuito di semituono *bemolle*, e la successione sarà: *fa*, *sol*, *la*, *si* b , *do*, *re*, *mi*, *fa*.

Partendo adunque da qualunque de' dodici suoni preso come tuono fondamentale, si forma la scala identica alla naturale di *Do*, badando alla denominazione de' tuoni (dovendo essi rimanere inalterabili nella loro successione) ed a' rapporti di distanza fra un grado e l'altro.

Le alterazioni de' tuoni in mezza voce sono necessarie per conservare gli stessi intervalli della scala di *do*; le quali alterazioni si fanno o in aumento col *diesis* o in diminuzione col *bemolle*.

Ecco la ragione de' *diesis* e de' *bemolli*. Sono scale di *diesis* quelle in cui sono accresciuti di mezza voce uno o più tuoni, per conservare invariabili gl' intervalli fra i vari gradi. Sono scale di *bemolli* quelle in

do $\sharp b$ re $\sharp b$ mi fa $\sharp b$ sol $\sharp b$ la $b \sharp$ si

cui si è dovuto diminuire di mezza voce uno o più tuoni per la medesima ragione.

È da osservarsi che poichè ciascuno de' dodici suoni è suscettivo di doppio nome eccetto il *re*, il *sol* ed il *la*, ciascuno possiede però due denominazioni di scale o *modi*, secondo che il tuono fondamentale prende il nome dell' uno o dell' altro de' suoni immediati vicini, così che le scale sono ventuna in denominazioni. Tuttavia non vengono adottate alcune di esse, a cagione della difficoltà che presentano per la quantità de' segni accidentali. In effetti immaginando che il *fa naturale* si volesse denominare *mi diesis* come base o fondamento della scala, è chiaro che la successione de' suoni tornerebbe identicamente a quella di *fa naturale*, e la differenza starebbe nella sola denominazione e nel modo di denotarla in :

Mi $\sharp$, *fa* $\ast$, *sol* $\ast$, *la* $\sharp$, *si* $\sharp$, *do* $\ast$, *re* $\ast$, *mi* $\sharp$,
invece che in

Fa, *sol*, *la*, *si* b , *do*, *re*, *mi*, *fa*; questa scala sarebbe aumentata di quattro *diesis* e quattro *doppi diesis*, il che sarebbe un accrescimento inutile di segni accidentali. Questo esempio basta per dimostrare inutili per la medesima ragione delle altre denominazioni di *modi*, come quelli di *si* $\sharp$ che corrisponderebbe a quello di *do*; di *sol* $\sharp$ corrispondente a *la* b etc. etc. (1).

(1) Si comprenderà in seguito che per ragioni teoriche musicali debbonsi talvolta di passaggio adottare questi *modi* nelle transizioni di armonia.

do $\sharp b$ re $\sharp b$ mi fa $\sharp b$ sol $\sharp b$ la $\sharp b$ si

Adunque i suoni che hanno una sola denominazione di scala sono :

Do, Re, Mi, Fa, Sol, La,
Mi b , Si b , La b

I suoni che ne hanno due sono gli altri tre, cioè i suscettivi del doppio nome di *do* $\sharp$ o *re* b ; *fa* $\sharp$ o *sol* b ed il *si* b o *do* b .

Per modo che le scale sono quattordici; sette di *diesis* e sette di *bemolli* oltre la naturale di *do*.

Le tre scale di : cinque *bemolli*, sei *bemolli*, sette *bemolli* sono identiche ne' loro suoni alle tre di : sette *diesis*, sei *diesis*, cinque *diesis*, poichè il tuono su cui si fondano è il medesimo, ma prende il vario nome di *re* b o *do* $\sharp$; *sol* b o *fa* $\sharp$; *do* b o *si* b .

Per ravvisare a colpo d'occhio quali sono le scale di *diesis* e quali di *bemolli*, presentiamo la seguente disposizione de' tuoni, la quale mostra che la scala di un $\sharp$ è quella fondata sul quinto grado di *do*, quella di due $\sharp$ sul quinto grado di questo e così di seguito; che la scala di un b è fondata sul quarto grado di *do*, quella di due *bemolli* sul quarto di questo e così progredendo. Su ciascun tuono è posto il numero de' *diesis* e de' *bemolli*, riflettendo che ogni nuovo *diesis* o accrescimento di semituono cade sul settimo grado del tuono fondamentale, così il primo *diesis* cade sul *fa* settimo grado di *sol*. Il *re* aggiunge ai *diesis* sul *fa* della scala precedente, un altro sul

do ^{#b} re ^{#b} mi fa ^{#b} sol ^{#b} la ^{#b} si

settimo suo grado *do*, e così successivamente fino a sette [#].

Il *bemolle* cade sul quarto grado del fondamentale, così il primo *bemolle* cade sul *si* quarto grado del *fa*. La scala seguente aggiunge a questo *bemolle* un' altro sul quarto grado, e così di seguito fino a sette *bemolli*.

Scale di diesis

¹ Sol. ² Re. ³ La. ⁴ Mi. ⁵ Si. ⁶ Fa [#]. ⁷ Do [#].

Scale di bemolli.

¹ Fa. ² Si ^b. ³ Mi ^b. ⁴ La ^b. ⁵ Re ^b. ⁶ Sol ^b. ⁷ Do ^b.

Si dice che i *diesis* camminano per *quinta* ed i *bemolli* per *quarta*. Ciò significa che cadendo il primo *diesis* sul *fa*, il secondo nella scala seguente cade sul quinto grado di *fa* cioè su *do* etc. etc.; che cadendo il primo *bemolle* sul *si*, l'altro cadrà sul *mi*, il terzo a *la* etc. etc. Ecco i tuoni presentati in progressione di quinta e di quarta.

Progressione de' *diesis*.

fa, do, sol, re, la, mi, si.

Progressione de' *bemolli*.

si, mi, la, re, sol, do, fa.

do ^{#b} re ^{#b} mi ^{#b} fa ^{#b} sol ^{#b} la ^{#b} si

E ponendo queste due figure in corrispondenza, si avrà un quadro di tutti i tuoni con le loro scale di *diesis* e di *bemolli* ed il loro cammino naturale, ponendo mente che il rigo inferiore di ciascuna delle due serie indica il tuono fondamentale della scala, o *prima di tuono* o *tonica*, vocaboli che tornano il medesimo, ed il rigo superiore indica su quale tuono cade l'alterazione.

Scale di diesis.

fa do sol re la mi si

Sol Re La Mi Si Fa # Do #

Scale di bemolli

si mi la re sol do fa

Fa Si b Mi b La b Re b Sol b Do b

Sembrandoci di avere pienamente esaminato le condizioni perchè una successione di suoni possa chiamarsi *scala*, e di aver dichiarato la ragione de' *diesis* e dei *bemolli* ed il corso della loro progressione, passeremo oltre aggiungendo che: se dodici sono le qualità de' suoni valutabili dall' udito e de' quali si può valere la musica, e se ciascuno di essi considerandolo come

do ^{#b} re ^{#b} mi fa ^{#b} sol ^{#b} la ^{#b} si

tuono fondamentale ha il suo periodo identico a qualunque degli altri, è chiaro che qualsivoglia altro *canto* o *motivo* cioè combinazione di suoni a varie distanze, può esser riprodotto identicamente in ciascuno de' dodici, poichè la scala siccome abbiamo detto non è che un canto ed il più semplice de' canti formato dalla voce umana nel suo spontaneo sviluppo. Questo ci offre la distinzione più semplice fra *tuono* e *suono*, cioè fra il fondamento o il tuono fondamentale del periodo musicale al quale sono subordinati tutti gli altri suoni che lo compongono. (1)

Scala minore.

La Musica, siccome innanzi osservammo, non ha che due espressioni ben determinate, quelle della gioia e del dolore. A questi due sentimenti semplici del cuore umano corrispondono due *modi* o armonie differenti

(1) Avvertiamo una volta per tutte che per apprendere agevolmente ciascun soggetto trattato in questo libro, è d'uopo che il lettore compia l'intelligenza di un capitolo prima d'innoltrarsi al succedente, trasportando gli esempi applicativi su ciascuno degli altri tuoni, la qual cosa se da principio gli riuscirà malagevolmente, gli renderà assai piana la via alle nozioni seguenti. Tutta la musica non essendo che un continuo aggiramento da una scala ad un'altra, conviene comprenderne esattamente i rapporti perchè lo studio dell'armonia riesca assai facile. Il lettore dunque farà bene di formare la scala su ciascuno de' suoni seguendo le norme prescritte, ed ove gli sorga alcun dubbio, ricorra alla tavola generale di tutte le scale posta alla fine del capitolo tralasciando per ora la scala minore cioè quella del rigo inferiore.

do $\sharp b$ re $\sharp b$ mi fa $\sharp b$ sol $\sharp b$ la $\sharp b$ si

in quanto alla natura de' suoni onde si compongono :
il modo maggiore e il modo minore.

La successione dei sette suoni del *gamma* primitivo , cominciata dal sesto grado invece che dal primo ed alterata di un semituono diesis nel suo settimo grado , ci offre una seconda serie denominata: *scala minore* in :

La Si do re mi fa sol $\sharp$ la

Si modificò dipoi questa successione in :

La Si do re mi fa Sol $\sharp$ La

per evitare il cattivo effetto che ne riporta l'udito dal salto di tre semitoni che è nella prima serie dal *fa* al *sol $\sharp$* , temperandolo invece nel secondo modo cioè nel salto discendente dal *fa* al *sol $\sharp$* basso.

Finalmente, perchè la successione non si interrompa nella sua progressione ascendente, si alterò pure il sesto grado , e la scala minore divenne in ascendere :

La Si do re mi fa $\sharp$ sol $\sharp$ la

ed in discendere

la sol fa mi re do Si La

ritornando i due suoni *diesati* alla loro integrità primitiva.

do $\sharp b$ re $\sharp b$ mi fa $\sharp b$ sol $\sharp b$ la $\sharp b$ si

Questa è la espressione più semplice o la formola più generale della melodia minore, siccome il *gamma* vedemmo esser l'espressione della melodia maggiore.

Dallo esame della forma di questa successione possiamo adunque stabilire, che:

La scala minore non è che la medesima scala maggiore cominciata dal sesto grado superiore o dal terzo inferiore, il che torna al medesimo, ed alterata di semitono nel sesto e nel settimo grado soltanto nello ascendere.

Crediamo però cosa inutile di fermarci ad esaminare i rapporti di distanza fra un grado e l'altro, poichè basta saper formare la scala maggiore su qualsivoglia tuono, per conoscerne la sua scala minore posta in intervallo di 6° superiore o 3° inferiore.

Ogni scala maggiore e la sua minore diconsi *somiglianti* o *relative* fra di loro perocchè è fra esse moltissima corrispondenza e vicinanza di armonia, ed il passaggio della melodia dall'una all'altra è quasi un bisogno dell'udito e dell'animo. Onde è che la massima parte delle canzoni popolari per lo più dettate dal sentimento spontaneo musicale, si volge sull'armonia maggiore e minore de' *modi relativi*; così che se la prima parte della canzone è, per esempio, in *do* maggiore, l'altra è in *la* minore e per contrario.

Da quel che abbiamo detto segue: che di una scala minore trovasi la sua maggiore sul suo terzo grado

do $\sharp b$ *re* $\sharp b$ *mi* $\sharp o$ *fa* $\sharp o$ *sol* $\sharp o$ *la* $\sharp o$ *si*

superiore, o il che è il medesimo, sul sesto grado inferiore. Così la scala minore su *re* in ascendere :

re mi fa sol la si $\flat$ do $\sharp$ re

ed in discendere :

re do si $\flat$ la sol fa mi re

è relativa della scala maggiore su *fa* :

fa sol la si $\flat$ do re mi fa

nella quale è alterato il *si*.

Vedasi il quadro di tutte le scale maggiori su tutt'i tuoni, ciascuna in corrispondenza della sua relativa minore.

CAPO QUARTO

Intervalli.

In esaminando il gamma non ci occupammo che del rapporto semplice di semituono o di tuono, poichè ponemmo in relazione ciascun suono col suo vicino immediato o quasi immediato, conservando a ciascuno di essi la sua esistenza indipendente. Ora ci occuperemo del rapporto moltiplice di distanza fra un medesimo suono preso sempre come primo, rispetto a cia-



lo

a

Scale di diatonici

#	{	Sol	la	la	si $\flat$	do	re	mi	fa	
#	{	Mi	fa $\sharp$	fa	sol	la	si $\sharp$	do $\sharp$	re	
##	{	Re	mi	re	mi $\flat$	fa	sol	la	si $\flat$	
##	{	Si	do $\sharp$	si $\flat$	do	re	mi $\sharp$	fa $\sharp$	sol	
#	{	La	si	sol	la $\flat$	si $\flat$	do	re	mi $\flat$	
##	{	Fa $\sharp$	sol	mi $\flat$	fa	sol	la $\sharp$	si $\sharp$	do	
##	{	Mi	fa $\sharp$	do	re $\flat$	mi $\flat$	fa	sol	la $\flat$	
##	{	Do $\sharp$	re $\sharp$	la $\flat$	si $\flat$	do	re $\sharp$	mi $\sharp$	fa	
##	{	Si	do $\sharp$	fa	sol $\flat$	la $\flat$	si $\flat$	do	re $\flat$	
##	{	Sol $\sharp$	la $\sharp$	re $\flat$	mi $\flat$	fa	sol $\sharp$	la $\sharp$	si $\flat$	

mituono, ma e invece il nome che si da al suono che
semituono magg. o min.

~~sono~~ preso sempre come primo, rispetto a cia-

do $\sharp$ re $\flat$ mi $\sharp$ sol $\sharp$ la $\sharp$ si

scuno dei successivi, onde i suoni cominciano ad acquistare un valore reale e concreto, combinandosi per formare un solo suono. È questa la prima operazione che s'imprende a fare nello studio dell'armonia.

La distanza che passa da un suono a qualunque degli altri chiamasi *intervallo* nel linguaggio musicale.

Il nome dell'intervallo fra un suono e l'altro della stessa ottava si desume dal posto che ha nella scala il suono più alto, tal che si dice intervallo di seconda, di terza, di quarta, di quinta, sesta, settima ed ottava, la distanza fra *do* e *re*, *do* e *mi*, *do* e *fa* etc.

L'intervallo di nona non è che l'ottava dell'intervallo di seconda, dicasi il medesimo dell'intervallo di decima, ottava di quello di terza etc.

Si riconosce la natura di un intervallo, ponendo mente alla quantità di semituoni fra l'uno e l'altro suono presi a paragonare (1).

Il numero di semituoni compresi fra due suoni, si calcolano, come è chiaro, dal primo semituono seguente al suono preso a paragonare, fino all'altro estremo includendolo nel calcolo. Così da *do* a *la* sono nove semituoni, da *re* a *sol* sono cinque, da *fa* a *do* sette etc. etc.

(1) Il semituono dicesi *maggiore* o *minore*, secondo che è rappresentato da una nota di nome diverso o del medesimo nome. Così *do-do* $\sharp$ dicesi semituono minore, e *do-re* $\flat$ semituono maggiore etc. Il segno accidentale di $\sharp \flat * \flat\flat$ non cambia punto la natura del semituono, ma è invece il nome che si dà al suono che determina il semituono magg. o min.

do $\sharp$ re $\sharp$ mi fa $\sharp$ sol $\sharp$ la $\sharp$ si

Essendo che ciascun suono può essere accresciuto o diminuito di semituono, così un intervallo rimanendo invariabile in denominazione, diviene minore o maggiore. Avvertasi però che non è la qualità de' segni accidentali di diesis o di bemolle che determina la natura dell' intervallo, ma bensì il numero de' semitoni racchiusi fra i due suoni. In fatti: *do-mi* intervallo di terza può diventare *do-mi* $\flat$ ovvero *do* $\sharp$ -*mi*. È chiaro che il numero di semitoni nel primo intervallo è quattro e negli altri due è tre. Adunque il primo dicesi intervallo di *terza maggiore*, gli altri due intervalli: di *terza minore*, poichè *mi* $\flat$ è più vicino al *do* che *mi* $\sharp$, e *do* $\sharp$ è più vicino al *mi* che *do* $\flat$.

Di più, l'intervallo maggiore può divenire *eccedente* se lo si aumenta di semituono, ed il minore *diminuito* se lo si diminuisce di semituono. Ond'è che *do-mi* diventa *do-mi* $\sharp$ intervallo di terza eccedente. Per modificare l'intervallo di terza minore in terza diminuita, è chiaro che i due tuoni debbono rimanere invariabili in denominazione, ma più vicini l'uno all'altro di quel che erano nell'intervallo di terza minore, sicchè accrescendo di mezza voce il *do* e diminuendo di altrettanto il *mi*, l'intervallo diviene *do* $\sharp$ -*mi* $\flat$, di terza diminuita. Ed ecco che mentre i due tuoni conservano sempre il loro nome, vengono rappresentati da suoni differenti, e più o meno vicini l'uno all'altro, il che modifica l'intervallo in *maggiore*, *minore*, *eccedente*, *diminuito*.

do $\sharp$ re $\sharp$ mi $\flat$ fa $\sharp$ sol $\sharp$ la $\flat$ si

È chiaro che tutti gl'intervalli possono esser maggiori o minori ; che tutti possono divenire eccedenti o diminuiti, eccetto che l' intervallo di seconda che diminuito diverrebbe unisono, e l'intervallo di settima che ecceduto diverrebbe ottava.

I soli due intervalli di quarta e di quinta diconsi di *quarta giusta* e di *quinta perfetta*, ed accresciuti o diminuiti di semituono, chiamansi eccedenti o diminuiti. In altre parole : se negli altri intervalli devonsi aumentare o diminuire un tuono intero per renderli eccedenti o diminuiti, questi due divengono tali aumentandoli o diminuendoli di solo semituono. Così *do-fa* e *do-sol* intervalli di quarta giusta e di quinta perfetta, divengono *do-fa* $\sharp$ e *do-sol* $\sharp$ di quarta e di quinta eccedenti, ovvero *do-fa* $\flat$ e *do-sol* $\flat$, di quarta e quinta diminuite.

Per riconoscere la natura di un intervallo abbiamo detto doversi por mente al numero de' semitoni onde sono composti, aggiungiamo ora: ed al nome de' due tuoni presi a paragonare ; perocchè se ciascun suono è suscettivo di vario nome, egli è chiaro che due suoni medesimi si mutano in due o tre intervalli differenti secondo la denominazione che essi prendono. Esempio:

Do-fa è intervallo di quarta giusta essendo *fa* quarto grado di *do*, ed essendo fra essi distanza di cinque semitoni. Ma se il *fa* viene denominato *mi* $\sharp$, l'intervallo diviene *do-mi* $\sharp$ di terza eccedente poichè *mi* è terzo grado di *do* e fra essi sono cinque semitoni. Similmente : *do-la* $\flat$ è intervallo di sesta mi-

do $\sharp b$ re $\sharp b$ mi fa $\sharp b$ sol $\sharp b$ la $\sharp b$ si

nore cioè di otto semituoni; esso diviene di quinta eccedente se il nome de'suoni si muta in *do-sol* $\sharp$. *Do fa* $\sharp$ intervallo di quarta eccedente, diventa intervallo di quinta diminuita se il secondo suono denominasi *sol* b .

Vi ha taluni degl'intervalli eccedenti o diminuiti che non s'incontrano che raramente nella melodia e non mai nella struttura degli accordi, come quelli di quarta diminuita p. e. *do-fa* b , *re-sol* b etc. ovvero di sesta diminuita *do* $\sharp$ -*la* b , *la-fa* b etc. E dalla varia denominazione de'suoni possono derivare altri nomi d'intervalli, siccome di quinta o di quarta più che eccedenti come sarebbero p. e. *do* b -*sol* $\sharp$, *do* b -*fa* $\sharp$ etc. che si riducono ad esser quelli di *si-sol* $\sharp$ sesta maggiore, *si-fa* $\sharp$ quinta giusta etc. etc. ed è però che non si tiene di essi verun conto.

Gl'intervalli dividonsi in consonanti e dissonanti secondo che la differenza di tonalità ne' due suoni produce opposizione, o accordo, cioè dissonanza o consonanza di cui parliamo a pag. 4.

Gli intervalli consonanti sono :

La terza maggiore.
La terza minore.
La quarta giusta.
La quinta perfetta.
La sesta maggiore.
La sesta minore.
L'ottava.

Tutti gli altri intervalli sono dissonanti.

do $\sharp^b$ re $\sharp^b$ mi fa $\sharp^b$ sol $\sharp^b$ la $\sharp^b$ si

Gl'intervalli di Quarta giusta, di Quinta perfetta e di Ottava del tuono chiamansi *consonanze perfette*, perocchè se vengono alterati in uno de'due suoni che li compongono diventano dissonanti.

La terza e la sesta chiamansi *consonanze imperfette*, poichè possono esser maggiori o minori senza cessare di esser consonanti.

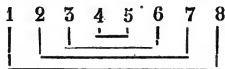
Rivolti degl' Intervalli.

L'intervallo dicesi *rivoltato* quando il tuono più acuto de'due diventa il più basso trasportando il tuono grave all'ottava superiore, o l'acuto all'ottava inferiore. L'intervallo **do-mi** diventa **mi-do** ovvero **Mi-do**. È chiaro che in questa operazione l'intervallo cambia di terza in sesta, ma non cambia la sua natura dissonante o consonante.

Così anche l'intervallo di seconda maggiore **do-re** diventa rivoltandolo **re-do** ovvero **Re-do** intervallo di settima maggiore, ambidue dissonanti.

È agevole il ravvisare che nel rivolto l'intervallo di seconda diventa di settima, quello di terza diventa di sesta, quello di quarta, quinta e viceversa, e l'unisono diventa ottava.

Per convincersi degli effetti di questi rivoltamenti basta rappresentare numericamente gl' intervalli così:



do ^{#b} re ^{#b} mi fa ^{#b} sol ^{#b} la ^{#b} si

L'unisone diventa ottava nel rivolto, poichè immaginando che due voci o due strumenti intonassero un medesimo suono, e poi uno saltasse all'altro dello stesso nome più o meno acuto; **do-do** diverrebbe **do-do** ovvero **Do-do**. Così anche viceversa l'ottava diventa unisone nel rivolto.

È da osservarsi che gl'intervalli maggiori diventano minori nel rivolto, i minori, maggiori; gli eccedenti divengono diminuiti, i diminuiti, eccedenti.

In effetti: **do-mi** intervallo di terza maggiore, diventa, rivoltato: **mi-do** inter: di sesta minore; **do-la** ^b, diventa **la** ^b-**do** cambiandosi l'intervallo di sesta minore in terza maggiore. **Si** ^b-**la** ^b inter: di settima diminuita diventa **la** ^b-**si** ^b intervallo di seconda eccedente etc.

La quarta giusta dà nel rivolto la quinta perfetta e viceversa: **do-fa** quarta giusta, diventa **fa-do** quinta perfetta. **Re-la** quinta perfetta diventa **la-re** quarta giusta. E però la quarta e la quinta eccedenti danno nel rivolto la quinta e la quarta diminuite e viceversa: **do-fa** [#] si cambia in **fa** [#]-**do**; **do-sol** [#] in **sol** [#]-**do** (1).

(1) È indispensabile per chi brama fare rapidi progressi nello studio musicale, di familiarizzarsi con la conoscenza di tutti gl'intervalli e de' loro rivolti mercè lo studio della seguente tavola, in modo da potere a colpo d'occhio riconoscere la natura dell'intervallo di due suoni presi a caso sul *pentagramma* o anche sulla *tastiera*, e considerati sotto diverse denominazioni.

TAVOLA degli INTERVALLI

UNISONO

do do

SECONDE

minore
do-re $\flat$
semituono

maggiore
do-re
2 semituoni

eccedente
do-re $\sharp$
3 semituoni

TERZE

diminuita
do-mi $\flat$
2 semituoni

minore
do-mi $\flat$
3 semit.

maggiore
do-mi
4 semit.

eccedente
do-mi $\sharp$
5 semituoni

QUARTE

diminuita
do-fa $\flat$
4 semit.

giusta
do-fa
5 semit.

eccedente
do-fa $\sharp$
6 semituoni

QUINTE

diminuita o falsa
do-sol $\flat$
6 semit.

perfetta
do-sol
7 semituoni

eccedente
do-sol $\sharp$
8 semit.

SESTE

diminuita
do-la $\flat$
7 semit.

minore
do-la $\flat$
8 semit.

maggiore
do-la
9 semit.

eccedente
do-la $\sharp$
10 semit.

SETTIME

diminuita
do-si $\flat$
9 semit.

minore
do-si $\flat$
10 semit.

maggiore
do-si
11 semit.

OTTAVA

do-do

12 semituoni

DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA	
RE .	FA	LA	DO	MI	SOL	SI (1)	

CAPO QUINTO

Classificazione di tutti gli accordi della musica moderna.

Dopo di avere esaminato nella *scala maggiore* e *minore* i rapporti più semplici de' suoni isolati nella loro successione, ci occupammo negli *intervalli* dei rapporti più complicati fra due suoni formanti unità nel loro accordo o nella loro opposizione dissonante. Ora aggiungendo a ciascun suono del *gamma* due o più intervalli di *terza* fra i medesimi sette suoni *naturali*, otterremo vari *accordi* differenti, de' quali esaminando la struttura, divideremo del pari che gl' *intervalli* onde essi si compongono, in accordi *consonanti* o *dissonanti*.

(1) Ponghiamo questa figura in capo di tutte le pagine seguenti, perchè si abbiano di continuo presenti gl' *intervalli* fra i suoni, onde poter fondare prontamente gli accordi. In ciascun rigo i tuoni sono posti in progressione di *terze* e però in intervallo ciascuno rispetto al primo di: 3^a, 5^a, 7^a, 9^a, 11^a, 13^a. Un tuono preso a paragonare con qualunque del medesimo rigo dà intervallo dispari, e con ciascuno dell' altro rigo dà intervallo pari di 2^a, 4^a, 6^a, 8^a, 10^a, 12^a, 14^a.

DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

Accordi di tre suoni.

Aggiungendo a ciascuno de' suoni del *gamma* due intervalli superiori di *terza*, senza alterare alcuno dei suoni naturali, si ottengono sette accordi. Essi sono :

- 1.^o *Do—mi — sol*
- 2.^o *Re—fa — la*
- 3.^o *Mi—sol— si*
- 4.^o *Fa—la — do*
- 5.^o *Sol—si — re*
- 6.^o *La—do — mi*
- 7.^o *Si—re — fa*

Prendendo ad esaminare la natura degli intervalli di questi sette accordi, vediamo che in quelli del 1.^o grado, del 4.^o e del 5.^o la prima *terza* è maggiore perchè di quattro semituoni, e la seconda è minore perchè di tre semituoni.

Per contrario negli accordi del 2.^o, del 3.^o e del 6.^o grado, la prima *terza* è minore e la seconda è maggiore.

Finalmente nell'accordo del 7.^o grado gl' intervalli di *terza* sono ambedue minori.

In questi accordi l'intervallo dal tuono principale al suo estremo è di *quinta perfetta* cioè di sette semituoni, eccetto che nel 7.^o accordo dove è di *quinta diminuita* o *quinta falsa*; onde è che fuori di esso che è *dissonante*, tutti gli altri sono *consonanti*.

DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

Questi sette accordi appartengono a tre nature diverse ; essi sono chiamati:

Accordo perfetto maggiore
sul 1.^o, 4.^o e 5.^o grado di ogni scala.

Accordo perfetto minore
sul 2.^o 3.^o e 6.^o grado.

Accordo diminuito, o di quinta diminuita,
ovvero anche *di quinta falsa*
sul 7.^o grado.

Questi tre accordi occupano il posto più importante nella musica, essendo essi l'origine e l'elemento composto di tutti gli altri. L'accordo *maggiore* ed il *minore* sono i soli *consonanti* ed è però che diconsi *perfetti*, i loro suoni si accordano fra di essi immediatamente.

L'accordo *diminuito* e tutti gli altri che esamineremo, sono più o meno dissonanti.

È chiaro che ciascuno di questi accordi e di quelli onde verremo parlando si riproduce dodici volte nel sistema musicale, essendo che ciascuno de' dodici suoni può divenire suo tuono *fondamentale* (1).

- Accordi di quattro suoni o di settima.

Aggiungendo a ciascuno degli accordi de' vari gradi un quarto suono in intervallo anche di terza superiore

(1) L'accordo diminuito nella scala p. e. di sol è: fa $\sharp$ -la-do ; in quella di re è: do $\sharp$ -mi-sol, in quella di mi $\flat$ è: re-fa-la $\flat$ etc. etc.

<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>	<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>
<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>	<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>

e del pari fra i medesimi suoni della scala, otterremo sette accordi di quattro suoni o accordi di *settima*. Essi sono.

- 1.^o *Do — mi — sol — si*
- 2.^o *Re — fa — la — do*
- 3.^o *Mi — sol — si — re*
- 4.^o *Fa — la — do — mi*
- 5.^o *Sol — si — re — fa*
- 6.^o *La — do — mi — sol*
- 7.^o *Si — re — fa — la*

Dalla sensazione che tutti questi accordi producono all' udito, scorgiamo che essi sono più o meno dissonanti.

Quelli del 1.^o e del 4.^o grado si compongono dell' accordo perfetto maggiore e della settima maggiore, poichè dal *do* al *si* e dal *fa* a *mi* è intervallo di undici semituoni.

Quello del 5.^o grado si compone dell' accordo maggiore e della settima minore, poichè fra il *sol* ed il *fa* sono dieci semituoni.

Quelli del 2.^o del 3.^o e del 6.^o grado si compongono dell' accordo perfetto minore e della settima minore.

Quello del settimo grado si compone dell' accordo diminuito e della settima minore.

Gli accordi del primo e del quarto grado sono i più dissonanti, quello del quinto grado è il più dolce fra gli accordi dissonanti.

DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

Questi sette accordi che formano quattro nature differenti sono denominati:

Settima di 1^a specie o Settima dominante
sul 5^o grado di ogni scala

Settima di 2^a specie
sul 2^o, 3^o e 6^o grado

Settima di 3^a specie
sul 7^o grado

Settima di 4^a specie o Settima maggiore
sul 1^o e sul 4.^o grado (1).

Accordi di cinque suoni o di nona.

Le varie combinazioni de' sette suoni della scala ci hanno dato quattordici accordi, sette di tre suoni, e sette di quattro, i quali formano sette nature di accordi differenti. Oltre di questi e di quattro altri che diconsi *alterati*, vi ha due accordi di cinque suoni che si chiamano:

Accordo di Nona maggiore.

Accordo di Nona minore.

Il primo si compone dell' accordo di settima di 1.^a specie aggiungendogli una *terza* maggiore superiore:

Sol — si — re — fa — la

(1) Nella scala maggiore di *fa* p. e. i sette accordi di settima sono: *fa-la-do-mi*, *sol-si* $\flat$ -*re-fa*, *la-do-mi-sol*, *si* $\flat$ -*re-fa-la*, *do-mi-sol* *si* $\flat$, *re-fa-la-do*, *mi-sol-si* $\flat$ *re*.

<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>	<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>
<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>	<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>

Il secondo si compone del medesimo accordo di *settima* e della terza minore:

Sol—si—re—fa—la^b

Questi diconsi accordi di *nona*, poichè il *la* è in intervallo di *nona maggiore* o di quattordici semituoni nel primo, e di *nona minore* o di tredici semituoni nel secondo (1).

Accordi alterati.

Agli accordi finora esaminati che abbiamo diviso in nove nature differenti, seguono altri quattro detti generalmente *alterati*, per ciò che in fondo essi non sono che quattro degli accordi già classificati, i quali vengono *alterati*, cioè diminuiti o accresciuti di semituono in uno de' loro suoni, o costituiscono così altre quattro specie di accordi. Essi sono :

Accordo di *quinta eccedente*.

Accordo di *sesta eccedente*.

Accordo di *quarta e sesta eccedenti*.

Accordo di *quinta eccedente con settima*.

La natura del nostro udito permette di aumentare

(1) Nella scala maggiore p. e. di *mi^b* l'accordo di nona maggiore è: *si^b-re-fa-la^b-do*, e l'accordo di nona minore è: *si^b-re-fa-la^b-do^b*.

DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

di semituono la quinta perfetta dell' accordo perfetto maggiore, sicchè p. e. l' accordo:

Do—mi—sol
diviene: *Do—mi—sol #*

accordo di *quinta eccedente*, poichè il *sol #* è in intervallo di otto semitoni dal *Do* (1).

Di diminuire di un semituono la quinta perfetta in un accordo di *nona minore*, ponendo questa quinta alterata al basso e sopprimendone il tuono *principale* (2). Per modo che l' accordo di *nona minore* p. e.

Sol—si—re —fa—la b

diviene diminuendone di semituono la quinta:

Sol—si—re b—fa—la b;

sopprimendone il tuono principale, esso rimane:

Si—re b—fa—la b;

e finalmente: ponendo questa quinta alterata nella parte più bassa dell' armonia, l' accordo si riduce in:

Re b—fa—la b—si

(1) Così l' accordo maggiore p. e. *la b-do-mi b* è renduto di quinta eccedente in: *la b-do-mi b*; quello di *si-re #—fa #* in *si-re # fa ** etc. etc.

(2) Chiamasi *basso* la parte inferiore dell' armonia, il suono più grave dell' accordo.

DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

accordo di *sesta eccedente*, essendo le sue note estreme in intervallo di 6^a *eccedente* o dieci semituoni (1).

Di diminuire del pari di un semituono la quinta perfetta nell' accordo di *settima dominante* o di 1^a specie, ponendo questa quinta alterata al basso. Così l' accordo p. e.

Sol—si—re —fa

diviene diminuendone la quinta:

Sol—si—re b—fa;

e ponendo questa quinta alterata al basso:

Re b—fa—sol—si

accordo di *quarta e sesta eccedenti*, poichè il *sol* ed il *si* sono in intervallo di sei e di dieci semituoni dal *re b* (2).

Di aumentare di semituono la quinta perfetta dell' accordo di *settima dominante*, ponendola al di sopra della settima minore: onde l' accordo p. e.

Sol—si—re—fa

(1) Nello stesso modo l' accordo di nona minore p. e. *re—fa#—la—do—mi b* diviene: *re—fa#—la b—do—mi b*, poi rimane *fa#—la b—do—mi b* ed infine: *la b—do—mi b—fa#*.

(2) L' accordo di 9.^a minore posto nella nota antecedente si riduce a: *la b—do—re—fa#*. L' accordo di 7.^a dominante p. e. *la—do—mi—sol* diventa: *mi b—sol—la—do#* etc:

DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

diviene aumentandone di semituono la quinta:

Sol—si—re #—fa;

e ponendola al di sopra della settima *fa*.

Sol———fa—si—re #

accordo di quinta eccedente con settima (1).

Fuori di questi tredici accordi non ve ne ha altro in tutto il sistema musicale, meno che l'accordo chiamato di *Settima diminuita* del quale ragioneremo diffusamente appresso, come di quello che nella musica moderna ha dato la maggior vaghezza all'armonia; d'altronde esso non è che la parte superiore dell'accordo di *Nona minore*, cioè questo accordo senza il suo suono più basso. E per esempio:

Sol—si—re—fa—la b

rimane sopprimendone il *sol*:

Si—re—fa—la b

In altre parole l'accordo di *settima diminuita* è composto di tre terze minori (2).

(1) Similmente l'accordo di settima dominante: p. e. *do-mi-sol-si b* diviene: *do-si b-mi-sol #*, come *mi-sol # si-re* diviene: *mi-re sol # si #* etc: etc:

(2) I due accordi p. e. *mi-sol-si b-re b*, *fa #—la-do-mi b* sono di set-

DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

Il più di questi accordi sentiti isolatamente riescono estremamente duri all'orecchio, ma posti in combinazione cogli accordi perfetti o anche fra di essi, tenendosi ad alcune condizioni che verremo dichiarando, compongono quel mirabile insieme della musica moderna svolgendosi nelle più gradevoli progressioni e transizioni armoniche, e dandole un moto ed uno sviluppamento pieno di grandiosi effetti interamente ignoti alla musica antica.

Accade talora che una riunione di suoni sia creduta essere un accordo speciale, laddove che essa non è che uno di que' quattordici accordi privo di qualche suono, o accresciuto da qualcuno estraneo e di passaggio incorporato ad esso, ovvero anche, rimasto invariabile ne' suoi suoni, ma presentato sotto altra forma (1).

tima diminuita, al primo de' quali posto *do* per basso ed all' altro *re*, si hanno due accordi di *nona minore*.

(1) Prima di procedere innanzi, è necessario che il lettore il quale è ora in piena conoscenza di tutti gl'intervalli, e dell'origine e della natura di tutti gli accordi in quanto agli elementi onde si costituiscono, si studi di riprodurli in ciascuna delle dodici scale con la scorta della tavola generale di tutti gli accordi che ponghiamo alla pagina seguente.



DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

Tavola di tutti gli accordi.

1	^M 3 5 —	accordo perf. maggiore
1	^m 3 5 —	accordo perf. minore
1	^{m. dim.} 3 5 —	accordo di Quinta diminuita o <i>falsa</i>
1	^M 3 5 7	acc. di Settima di 1. ^a specie
1	^{m.} 3 5 7	acc. di Settima di 2. ^a specie
1	^{m. dim. m.} 3 5 7	acc. di Settima di 3. ^a specie
1	^M 3 5 7	acc. di Settima di 4. ^a specie
1	^M 3 5 7 9	acc. di Nona maggiore
1	^{m.} 3 5 7 9	acc. di Nona minore
1	^{M ecc.} 3 5 —	acc. di Quinta eccedente
1	^{M ecc.} 3 5 6	acc. di Sesta eccedente
1	^{M ecc. ecc.} 3 4 6	acc. di Quarta e sesta eccedenti
1	^{m M ecc.} 7 3 5	acc. di Quinta ecced. con settima

In questa tavola gli accordi sono rappresentati coi numeri i quali corrispondono a' vari intervalli. La lettera maiuscola *M* posta sul numero indica che quel-

DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

l'intervallo è *maggiore* e la minuscola *m*, che l'intervallo è *minore*. Gl' intervalli *eccedenti* e *diminuiti* sono designati con le abbreviazioni *ecc:* e *dim:* L'intervallo di 5^a è sempre di quinta *perfetta* quando non porta alcun segno. Mercè questa tavola il lettore può fondare gli accordi su ciascuno de' dodici suoni considerandolo come *base* o *tuono fondamentale* dell' accordo. Preso *do* p. e. per base di ciascuno degli accordi, essi sarebbero: *do-mi-sol*, *do-mi^b-sol*, *do-mi^b-sol^b*, *do-mi-sol-si^b*, *do-mi^b-sol-si^b*, *do-mi^b-sol^b-si^b*, *do-mi-sol-si*, *do-mi-sol-si^b-re*, *do-mi-sol-si^b-re^b*, *do-mi-sol[#]*, *do-mi-sol-la[#]*, *do-mi-fa[#]-la[#]*, *do-si^b-mi-sol[#]*.

CAPO SESTO

Rivolti degli accordi.

In ciascun accordo è un suono che porta nome di *nota principale* o *essenziale*, e più comunemente, di *basso fondamentale*, che è quel suono su cui l'accordo è fondato e che ne è la base. È necessario di saper riconoscere questo suono negli accordi per non ingannarsi nel collegamento di uno all'altro.

L'accordo prende il nome del tuono su cui è fon-

DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

dato, ond'è che chiamasi accordo di *do* di *re* etc.: quello il cui suono più grave in intervallo di terza maggiore o minore dal secondo, e di quinta inferiore dal terzo, sia *do*, *re* etc: Parimente in un accordo di *settima*, quel tuono che dista dall'ultimo di settima inferiore maggiore o minore, e di terza e quinta dal secondo e dal terzo suono, è il *basso fondamentale* dell'accordo e gli dà il nome.

Dicesi *rivoltato* un accordo allorchè la sua nota fondamentale non è posta nella parte più grave dell'armonia; così che l'accordo: *do-mi-sol* è *rivoltato* se lo si dispone nella forma di: *mi-sol-do* ovvero di: *sol-do-mi*, perocchè in ambedue la nota fondamentale *do* non è la più grave.

È chiaro che l'accordo di tre suoni è suscettivo di due *rivolti*, quello di quattro suoni, di tre; e l'accordo di cinque suoni, di quattro *rivolti*.

È chiaro anche che i *rivolti* di un accordo non ne mutano punto la natura ma solo la forma, e ne modificano l'effetto sull'udito, poichè i suoni rimangono invariabili. E per un esempio: l'accordo di *Settima dominante sol-si-re-fa* è non *rivoltato*, essendo la sua nota fondamentale *sol* la più bassa; nè è indispensabile che i suoni seguenti rimangano nella medesima successione: in altri termini, si possono ordinare i suoni dell'accordo in: *Sol-Si-re-fa*, *Sol-re-fa-si*, *Sol-fa-si-re* o in qualunque altra disposizione larga di suoni, purchè il *sol* rimanga al basso. Si dica il medesimo

DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA	
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI	

de' suoi rivolti se il suono più basso sia *si*, o *re* o *fa* (1).

Posizione degli accordi.

Questo vario ordinamento de' suoni di un accordo o in *rivolto* o in *fondamentale* chiamasi *posizione*, la quale dicesi *ristretta*, *meno ristretta*, *lata*, *latissima*, secondo che i suoni dell' accordo sono nella maggior prossimità, o a moderata distanza, o lontani, o molto lontani l' uno dall' altro.

Dalla varia posizione de' suoni di un accordo derivano effetti differenti, ed una medesima frase armonica può variare in tanti modi diversi, ordinandone solamente gli accordi in varia posizione. L'accordo maggiore su *do* p. e. è in posizione *ristretta* in:

Do—Mi—Sol—do;

è in posizione *meno ristretta* in:

Do—Mi—do—sol;

è in posizione *lata* in:

DO—SOL—Mi—do;

(1) L' accordo è nel primo rivolto quando è al basso la *terza* della nota fondamentale, ed è nel secondo quando è al basso la *quinta*. Un accordo di settima è nel terzo rivolto quando è al basso la *settima* della nota fondamentale. Negli accordi *ricollati* il suono più grave chiamasi *basso sensibile*.

<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>	<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

ed è in posizione *latissima* in:

DO—Do—sol—mi.

Ecco adunque un medesimo accordo presentato in quattro aspetti differenti e che produce così vari effetti, e tuttavia non rivoltato essendo ne' quattro esempi la *nota fond.* al basso. Ora adoperando il medesimo accordo ne' suoi due rivolti, e variandone medesimamente la posizione, e raddoppiandone i suoni, si ottengono altre forme di uno stesso accordo produttiva ciascuna di sensazioni diverse all'udito. Così la musica estende i limiti de' suoi mezzi, e con le varie forme e combinazioni de' medesimi elementi, raggiunge la indefinita varietà degli effetti.

Di un accordo *rivoltato* ed ordinato in varie posizioni di suoni, spesso riesce malagevole il riconoscere prontamente il *basso fondamentale* che pure è necessario sapere per la ragione accennata innanzi. Or basta disporre i suoni trasportandoli l'uno sull'altro, fino a che facciano successione di terze, ed allora la nota più bassa è sempre la fondamentale. Così p. e. l'accordo: *Si-re-fa-sol* diventa, ponendo il *si* sopra al *sol*: *re-fa-sol-si*, poi: *fa-sol-si-re*, e finalmente: *sol-si-re-fa* successione di tre terze, e però *sol* è il suo basso fondamentale.

Nello studiare gli accordi deveasi oltre alle cose predette, avvertire ancora: che negli accordi si possono raddoppiare due o più suoni onde si compongono,

<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>	<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>	
<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>	<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>	

(salvo alcune eccezioni onde parleremo a suo luogo): e per esempio l'accordo *do-mi-sol* diventa raddoppiandone i suoni:

DO-MI-SOL *Do-Mi-Sol-do mi*, il che si pratica per render piena e grandiosa l'armonia: che non tutti gli accordi possono essere adoperati in tutti i loro rivolti, per cagione dell'urto dissonante che risulta in alcuni dalla vicinanza immediata de' loro suoni, ond'è che il gusto musicale li ha bandito dalla buona armonia; in effetti per un esempio: l'accordo di *nona maggiore* su *sol* nel suo terzo rivolto ed in posizione ristretta senza sopprimerne alcun suono, produce un effetto dissonantissimo in:

fa-sol-la — si-re

e l'accordo di *nona minore* in:

fa-sol-la $\flat$ — si-re etc.

CAPO SETTIMO

Risoluzione degli accordi dissonanti.

Nel capo sesto compimmo l'esame di tutti gli accordi del sistema musicale moderno in quanto a' loro

DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

elementi ed alla loro derivazione, i quali dividemmo in due differenti categorie.

Una prima natura di accordi è di quelli formati di suoni che si accordano fra loro immediatamente, la cui combinazione non racchiude alcuna contrarietà ed opposizione armonica e che denominammo: accordi *consonanti*. Essi sono: l'accordo perf. maggiore ed il minore.

Una seconda natura è di quelli che contenendo nei loro suoni uno o più intervalli dissonanti, rivelano una contraddizione all' udito, e però il bisogno immediato della distruzione della dissonanza, e del ritorno all'accordo perfetto. Di questa natura sono tutti gli altri accordi passati a rassegna.

Da ciò deriva conseguentemente, che tutti gli accordi *dissonanti* non sono che il legame degli accordi perfetti, su' quali debbono riposare onde soddisfare l'orecchio ed il sentimento. Da ciò deriva ancora che la conoscenza di questi accordi deve andar collegata a quella delle loro *risoluzioni naturali*, ossia del loro bisogno di sviluppamento che non può esser lasciato all'arbitrio, e che anzi vien regolato da leggi necessarie ed immutabili.

L'accordo adunque si dice *risolvere* quando per la sua natura dissonante è seguito immediatamente da un accordo consonante su cui riposa. Questo accordo chiamasi *risolutivo* e questo passaggio dell'accordo dissonante al consonante dicesi *risoluzione*.

Esamineremo in questo capitolo le risoluzioni de'

<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>	<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

cinque accordi dissonanti : di Quinta diminuita , di Settima di 1.^a di 2.^a e di 3.^a specie, di Quarta e Sesta eccedenti, poichè questi troveranno immediata applicazione ne' due capitoli succedenti , rimandando al capo decimo la trattazione di tutti gli altri.

Accordo di quinta diminuita, o di quinta falsa.

Questo accordo il quale vedemmo essere sul settimo grado di ogni scala, forma la base e la parte essenziale di molti accordi dissonanti. Esso entra in fatti nell' accordo di 7.^a dominante, in quello di *Settima* di 3.^a specie e però ne' due accordi di Nona e ne' due derivati di Sesta ecced: e di Quarta e sesta eccedenti. I suoi suoni estremi in intervallo dissonante di quinta diminuita *si-fa*, esigono risoluzione sull'intervallo consonante immediatamente vicino *do-mi*, e nel rivolto *fa-si* sul rivolto *mi-do*. Questi due suoni sono il settimo ed il quarto grado della scala chiamati sue note *sensibili*, de' quali il primo deve salire all'ottava del tuono, e l'altro deve discendere alla terza o *mediante*.

L'accordo diminuito può essere adoperato per trasportare l'armonia dal modo maggiore nel minore relativo, risolvendo sull'accordo maggiore o di settima dominante della sua quinta inferiore: onde l'accordo diminuito *si-re-fa* risolve in *mi-sol* $\sharp$ -*si* ovvero in *mi-sol* $\sharp$ -*si-re* considerandolo in questo caso come parte inferiore del-

<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>	<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

l' accordo di settima di 3^a specie *si-re-fa-la*, dove che in quella prima risoluzione su *do-mi*, lo si considera come parte superiore dell' accordo di settima dominante *sol-si-re-fa*, ossia come questo accordo privo del basso fondamentale (1).

Può essere adoperato in ambi i suoi rivolti.

Accordo di Settima di 1.^a specie o di Settima dominante.

Questo è l'accordo meno dissonante fra tutti gli altri ed è il più importante nella musica, come quello che determina precisamente il *modo* ed il passaggio dell' armonia di una scala all' altra. Il suo accordo risolutivo è l' accordo perfetto maggiore o minore della quinta inferiore del suo basso fondamentale. La sua risoluzione si fa nel modo seguente: la terza sale di un grado, la quinta sale o discende di un grado, la settima discende di un grado, ma non mai sale; la nota fondamentale scende sulla quinta o sale sulla quarta. E per esempio: la settima Dominante *Sol-Si-re-fa* nel risolvere su: *Do-do-mi*, la sua nota fondamentale *Sol* scende di quinta inferiore su *Do*, la terza *Si* sale a risolvere su *do*, la quinta *re* s' intende salire di un

(1) Ciò si comprenderà agevolmente dopo avere esaminato la risoluzione di questi due accordi.

<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>	<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>
<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>	<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>

grado al **mi** o discendere di un grado al **do** : la settima **fa** discende a risolvere su **mi** (1).

Si può adoperare in tutti i suoi rivolti, e si seguono i medesimi principi del modo della sua risoluzione. Esempi :

- | | |
|---|-------------------------------------|
| 1. ^o <i>Sol—Si—fa—sol—re</i> | 2. ^o <i>Si—Sol—re—fa</i> |
| <i>Do—do—mi—sol—do</i> | <i>Do—Sol—do—mi</i> |
| 3. ^o <i>Re—Sol—Si—fa—sol</i> | 4. ^o <i>Fa—re—sol—si</i> |
| <i>Do—Sol—do—mi—do</i> | <i>Mi—do—sol—do</i> |

Accordo di Settima di seconda specie.

Questo accordo che vedemmo essere sul secondo, terzo e sesto grado della scala maggiore, risolve sull'accordo perf. maggiore della sua quinta inferiore, oppure sull'accordo di settima dominante della stessa quinta. Esempi :

- | | |
|------------------------------------|------------------------------------|
| 1. ^o <i>Re—fa—la—do</i> | 2. ^o <i>Fa—re—la—do</i> |
| <i>Sol—re—sol—si</i> | <i>Sol—re—sol—si</i> |

(1) Nell'accordo risolutivo non può farsi sentire il *sol* sul *mi* poiché allora la settima *fa* verrebbe a risolvere salendo di tuono invece che discendendo di semituono. Se però il *sol* fosse raddoppiato nelle parti acute : *si-re-fa-sol*, esso potrebbe rimanere nell'accordo seguente come suono comune a' due accordi. In generale la settima dissonante negli accordi risolve regolarmente scendendo di semituono, o di tuono.

<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>	<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>
<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>	<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>

- 3.^o *La—re—fa—do* 4.^o *Do—Fa—La—re*
Sol—re—fa—si *Si—Fa—Sol—re* (1).

Nel primo di questi esempi l'accordo è in fondamentale, negli altri è ne' suoi vari rivolti.

Accordo di Settima di terza specie.

La risoluzione di questo accordo è simile a quella dell' antecedente, ossia sull' accordo perf. maggiore o di 7.^a domin. della sua quinta inferiore. Esso può usarsi in tutti i rivolti. Esempi:

- 1.^o *Si—La —re—fa* 2.^o *Si—Fa—La —Si—re*
Mi—Sol[#]—Si—mi *Mi—Mi—Sol[#]—Si—re*
3.^o *Re—La —Si—fa* 4.^o *La—Si—re—fa*
Re—Sol[#]—Si—mi *Sol[#]—Si—re—mi*
5.^o *Fa—Si —re—la*
Mi—Si —re—sol[#] (2).

(1) Così i due accordi *mi-sol-si-re* e *la-do-mi-sol* risolvono sugli accordi maggiori o di 7.^a dominante di *la* e di *re*.

(2) Un accordo di settima di 2.^a specie si muta in 3.^a specie diminuendone la quinta, e la loro risoluzione è la medesima, così i due accordi antecedenti divengono: *re-fa-la b-do* e *si-re-fa[#]-la*, ed offrono altri esempi.

<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>	<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>
<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>	<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>

Accordo di quarta e sesta eccedenti.

Questo accordo segue la risoluzione di quello onde deriva cioè della settima dominante siccome esaminammo, e però risolve sull' accordo perf. maggiore della sua quinta inferiore. Esempio :

Re♭ — *Fa* — *Sol* — *Si*♯
Do — *Mi* — *Sol* — *do*

E prendendo a ridurre un altro accordo di 7.^a dominante e p. e. *mi-sol*♯-*si-re* in accordo di 4.^a e 6.^a eccedenti, esso diverrà : *si*♭-*re-mi-sol*♯ e risolve siccome quello sull' accordo maggiore della 5.^a inferiore : *la-do*♯-*mi-la*.

Nella risoluzione di questo accordo siccome vedesi in questi esempi, la sesta ecced. risolve salendo all' ottava della nota fond. dell' accordo risolutivo, e la quarta ecced. discende alla terza. Questo accordo può risolvere anche sull' accordo di 7.^a dominante su quella medesima nota fondamentale. Esempio :

Re♭ — *Sol* — *Si*♯ — *fa*
Do — *Sol* — *Si*♭ — *mi*

Esso può essere usato nei suoi rivolti ma meno frequentemente nel secondo.

DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

CAPO OTTAVO

Armonia del modo maggiore e del minore.



Avendo innanzi accennato che l'armonia, ossia il risultato della risonanza di terza e di quinta che ciascun suono per legge naturale richiama al nostro udito, emana dalla melodia, deriva da ciò, che la *scala* in ascendere ed in discendere essendo anch'essa un canto, dà origine all'armonia più *semplice*. *È questa formata* de' tre accordi perfetti maggiori del primo, del quarto e del quinto grado; onde questi tre gradi di ogni *scala* diconsi i *fondamentali* (1).

Disponendo il *gamma* in una forma *ritmica*, dividendolo p. e. in tre battute di tempo binario, ed armonizzandolo con que' tre accordi che ne deriva-

(1) Il primo grado chiamasi *Tonica*, il quinto *Dominante*, ed il quarto *Sotto-dominante*.

DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA	
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI	

no, questa semplice successione già diventa *musica*.

do	re mi	fa sol	la si
*	*	*	*
do	si la	sol fa	mi re
*	*	*	*
do	.	.	.
*	*	*	*

(1)

L'accordo della *Tonica do-mi-sol* armonizza la prima metà della prima battuta; quello della quarta *fa-la-do* l'altra metà — Nella seconda battuta l'accordo della *Tonica* armonizza la prima metà; quello della quinta *sol-si-re* l'altra metà. Il periodo termina sull'accordo della *Tonica* nel primo quarto dell'ultima battuta.

La scala minore *la-si-do-re-mi-fa-sol # -la* similmente poggia sull'armonia degli accordi di questi tre gradi, con la differenza che l'accordo della prima di tuono e della quarta sono minori: *la-do-mi*, *re-fa-la*; l'accordo della quinta è maggiore: *mi-sol # -si*.

Ecco l'idea dell'armonia nella sua forma più semplice, fuori della quale non può concepirsi alcuna melodia: il *modo maggiore* ed il *minore*.

Ai due accordi perfetti maggiori del quarto e del

(1) I segni * figurano i quattro movimenti del tempo. I tre *do* hanno durata di un movimento cioè di una *semiminima*. Ciascuno degli altri suoni ha durata di *croma*, onde ciascuna coppia dura un movimento cioè un quarto della battuta.

DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

quinto grado nell'armonia della scala maggiore, si possono sostituire i due accordi dissonanti di *settima* del secondo grado e del quinto, i quali determinano più precisamente il *tuono* per la qualità sensibile o *dissonante* del loro suono estremo in intervallo di settima (1). Dicasi il medesimo se nell'armonia del modo minore si adopera sul quinto grado il suo accordo di *settima dominante*, e sul quarto grado quello di *settima di terza specie* del secondo grado (2).

Dopo tutto ciò che abbiamo detto, possiamo enunciare la *formola generale* che rappresenta l'armonia di tutti i tuoni maggiori e minori.

Armonia del modo maggiore.

sulla *Tonica* — Accordo perf. maggiore.

sulla *Dominante* — Accordo perf: maggiore, o di settima dominante.

sulla *Sotto-dominante* — Suo accordo perfetto maggiore, o di settima di 2^a specie del secondo grado della scala. Esempio.

do—mi—sol—do
 Fa—re—fa—la—do
 Sol—re—fa—sol—si
 Do—do—mi—sol—do

(1) Questi due accordi ottengono come vedemmo dall'aggiunzione di una terza minore superiore all'accordo perf: minore ed al maggiore.

(2) Dicemmo esser questo accordo formato dal *diminuito* aggiungendogli una terza maggiore.

DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

Armonia del modo minore.

- sulla *Tonica* — Accordo perf: minore.
 sulla *Dominante* — Accordo perf: maggiore, o di set-
 tima Dominante.
 sulla *Sotto-dominante* — Suo accordo perf: minore, o di
 settima di 3^a specie del secondo grado della sca-
 la. Esempio.

do—mi $\flat$ —sol—do
 Fa—re—fa—la $\flat$ —do
 Sol—re—fa—sol—si $\natural$ (1)
 Do—do—mi $\flat$ —sol—do

Da ciò si vede che l'accordo della quarta di tuono
 segue la natura di quello della *Tonica*, e che l'ac-
 cordo della quinta è invariabile in ambi i *modi*.

*In tutti gli esempi che seguiranno denoteremo con
 una linea fra gli accordi la divisione della battuta.
 Dove non è la linea come negli esempi antecedenti,
 ciascun accordo s'intende durare una battuta, e però
 quegli esempi si trascriverebbero sul pentagramma
 in tempo binario, dando a ciascun accordo il valo-
 re di tempo di una intera battuta.*

(1) Il bequadro è apposto al si poichè questo tuono è bemolle nel-
 la scala maggiore di mi $\flat$ di cui è relativa quella di do terza minore,
 ed è alterato di semitono nell' ascendere. V. scala minore.

<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>	<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

CAPO NONO

Scala armonizzata in ciascuno de' suoi gradi.

Nel capitolo precedente considerammo la *scala* un canto che si sviluppa sull'armonia de' tre accordi che ne derivano, come base della totalità dei suoi suoni. In questo la considereremo come periodo armonico: ciascun tuono di questa semplice melodia sosterrà un accordo speciale che si collegherà al movimento dell'armonia, in modo da formare armonia e melodia una integrità compatta, il che rappresenta un coro a tre o quattro voci. E quest'armonia verrà formata dapprima cogli accordi medesimi della scala niuno alterato, e quindi si aggirerà negli accordi de' tuoni limitrofi o *relativi*.

Scala maggiore.

1. ^o		2. ^o
<i>Do—do—mi—sol</i>	a	<i>Do—mi—sol—do</i>
<i>Re—Si—fa—sol</i>	d	<i>Re—fa—sol—si</i>
<i>Mi—do—mi—sol</i>	a	<i>Mi—mi—sol—do</i>
<i>Fa—do—re—la</i>	e	<i>Fa—re—la—do</i>

DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

<i>Sol—Si—re—sol</i>	b	<i>Sol—re—sol—si</i>
<i>La——do—fa</i>	c	<i>La—do—fa—do</i>
<i>Si—re—fa—sol</i>	d	<i>Si—fa—sol—re</i>
<i>do——mi—sol</i>	a	<i>do—mi—sol—do</i>
<i>Si——re—sol</i>	b	<i>Si—re—sol</i>
<i>La——do—fa</i>	c	<i>La—do—fa—do</i>
<i>Sol——do—mi</i>	a	<i>Sol—do—mi—do</i>
<i>Fa——do—la</i>	c d	<i>Fa—re—sol—si</i>
<i>Mi——do—sol</i>	a	<i>Mi—do—sol—do</i>
<i>Re—Si—fa—sol</i>	d	<i>Re—si—fa—sol</i>
<i>Do—do—mi—sol</i>	a	<i>Do—do—mi—do (1).</i>

Gli accordi che formano quest'armonia della scala sono: i tre accordi maggiori del 1°, del 4° e del 5° grado, l'accordo di settima dominante del quinto grado, e quello di settima di seconda specie del secondo grado, in forma di fondamentali o in rivolti. A piè di pagina sono posti questi cinque accordi in fondamentali (2).

Egli è chiaro dopo ciò che dicemmo della posizione de' suoni negli accordi, che questa medesima ar-

(1) Questi due esempi si trascriverebbero sul *pentagramma* dando a ciascun accordo il valore di durata di una battuta di tempo binario ossia di una *semibreve*. V. avvertenza alla fine del capo precedente.

(2) Gli accordi segnati	{	a	do-mi-sol
		b	sol-si-re
		c	sono: fa-la-do
		d	sol-si-re-fa
		e	re-fa-la-do

<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>	<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>
<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>	<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>

monia può ordinarsi in posizione meno ristretta, lata o latissima, e così produrre differenti effetti.

In questi due esempi osserviamo l'applicazione della risoluzione degli accordi dissonanti, poichè l'accordo di 7.^a dominante *sol-si-re-fa* risolve sempre sull'accordo perfetto *do-mi-sol*, quello di 7.^a di seconda specie: *re-fa-la-do* risolve del pari sull'accordo perfetto *sol-si-re*.

Scala minore.

in ascendere

LA — *do* — *mi* — *la*
SI — *re* — *mi* — *sol* $\sharp$
Do — *do* — *mi* — *la*
Re — *Si* — *fa* — *la*
Mi — *Si* — *mi* — *sol* $\sharp$
Fa — *re* — *la*
SOL $\sharp$ — *re* — *mi* — *si*
LA — *do* — *mi* — *do*

in discendere

a *La* — *do* — *mi* — *la*
d f *Sol* — *Si* — *mi*
a c *Fa* — *Si* — *re* — *la*
c b *Mi* — *Si* — *mi* — *sol* $\sharp$
b d *Re* — *Si* — *mi* — *sol* $\sharp$
e a *Do* — *la* — *mi* — *la*
d *Sr* — *re* — *mi* — *sol* $\sharp$
a *LA* — *do* — *mi* — *la* (1)

In questo esempio si scorge l'applicazione della risoluzione dell'accordo di 7.^a di 3.^a specie *si-re-fa-la* sull'accordo magg. *mi-sol* $\sharp$ *si*.

(1) Gli accordi segnati

a	.	.	.	.	.	la-do-mi
b	.	.	.	.	.	mi-sol $\sharp$ si
c	sono					si-re-fa-la
d	.	.	.	.	.	mi-sol $\sharp$ si-re
e	.	.	.	.	.	re-fa-la
f	.	.	.	.	.	mi-sol-si

DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA	
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI	

Regola dell' Ottava.

La nostra scuola musicale adotta per l'armonia della scala maggiore e minore una formola di accompagnamento designata col nome di *regola dell'ottava*. Questa contiene le principali armonie fondamentali della musica, e serve di base per l'accompagnamento de' *partimenti*, ossia canti di basso, lo studio de' quali riesce di grande utilità per la concatenazione degli accordi perfetti e dissonanti, e per le leggi della modulazione in generale.

Nella *formola dell'ottava* si distinguono tre maniere di distribuzione *ristretta* de' suoni negli accordi, secondo che l'accordo di accompagnamento del grado si pone nel primo rivolto, o nel secondo, o in fondamentale. Queste dividonsi però in tre *posizioni* speciali le quali vengono denotate co' numeri 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, che corrispondono a' vari intervalli fra i suoni dell'accordo e quello del *basso*, sicchè l'accordo *mi-sol-do* che armonizza il primo grado essendo formato della terza, della quinta e dell'ottava del *do* basso, è denotato co' numeri 3 5 8; il secondo accordo *fa-sol-si* è denotato co' numeri 3 4 6, poichè il *fa*, il *sol* ed il *si* sono la terza, la quarta e la sesta del *re* del basso, e così di seguito. Egli è chiaro che la seconda posizione sarà designata da' numeri 5 8 3, 4 6 3 etc., e la terza posizione da 8 3 5, 6 3 4 etc.

<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>	<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

PRIMA POSIZIONE

8	6	6	5	3		3	8		3	3	4	6	6	8
5	4	3	3	8	3	6	5	6	#6	8	2	3	4	5
3	3	8	6	5	6	5	3	3	4	5	6	8	3	3

SECONDA POSIZIONE

3	3	8	6	5		5	3		4	5	6	8	3	3
8	6	6	5	3	6	3	8	3	3	3	4	6	6	8
5	4	3	3	8	3	6	5	6	#6	8	2	3	4	5

TERZA POSIZIONE

5	4	3	3	8		6	5		#6	8	2	3	4	5
3	3	8	6	5	6	5	3	6	4	5	6	8	3	3
8	6	6	5	3	3	3	8	3	3	3	4	6	6	8 (a)

GRADI DELLA SCALA

1	2	3	4	5	6	7	8	7	6	5	4	3	2	1
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Scala maggiore.

1ª Posizione

Do—mi—sol—do
Re—fa—sol—si
Mi—mi—sol—do
Fa—re—la—do

2ª Posizione

Do—sol—do—mi
Re—sol—si—fa
Mi—sol—do—mi
Fa—la—do—re

3ª Posizione

Do—do—mi—sol
Re—si—fa—sol
Mi—do—mi—sol
Fa—do—re—la

(a) Per non complicare i numeri, sono adoperati i soli otto in qualunque distanza si trovi l'intervallo dal basso. Il quarto accordo p. e. della prima posizione si denota 6ª 3ª 5ª, invece che 6ª 10ª 12ª. Dicasi il medesimo degli altri.

DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

<i>Sol-re-sol-si</i>	<i>Sol-sol-si-re</i>	<i>Sol-si-re-sol</i>
<i>La-fa——do</i>	<i>La——do-fa</i>	<i>La——do-fa</i>
<i>Si-fa-sol-re</i>	<i>Si-sol-re-fa</i>	<i>Si---re-fa-sol</i>
<i>do-mi-sol-do</i>	<i>do-sol-do-mi</i>	<i>do——do-mi-sol</i>
<i>Si-re-sol</i>	<i>Si-sol——re</i>	<i>Si——re-sol</i>
<i>La-re-fa♯-do</i>	<i>La-fa♯-do-re</i>	<i>La--do-re-fa ♯</i>
<i>Sol-re-sol-si</i>	<i>Sol-sol-si-re</i>	<i>Sol-si-re-sol</i>
<i>Fa-re-sol-si</i>	<i>Fa-sol-si-re</i>	<i>Fa-si-re-sol</i>
<i>Mi-mi-sol-do</i>	<i>Mi-sol-do-mi</i>	<i>Mi--do-mi-sol</i>
<i>Re-fa-sol-si</i>	<i>Re-sol-si-fa</i>	<i>Re-si-fa-sol</i>
<i>Do-mi-sol-do</i>	<i>Do-sol-do-mi</i>	<i>Do--do-mi-sol</i>

È da osservarsi che quest'armonia non differisce da quella a pag. 65, se non nel solo accordo del sesto grado *la* che scende al *sol*. È questo un accordo di settima dominante sul *re*, che risolvendo secondo sua legge all'acc. perf. della quinta inferiore, trasporta l'armonia della scala di *do* in quella di *sol*, dalla quale tuttavia ritorna al tuono primitivo, mediante il suo acc. di 7^a dominante in terzo rivolto sul *fa*. Questo collegarsi degli accordi da un *modo* determinato ad un altro, ci offre la più semplice idea di ciò che in musica dicesi *modulazione*, cioè passaggio dell'armonia di una scala a quella di un'altra, il che svolgeremo appresso.

Tutti gli accordi di quest'armonia sono adoperati ora in fondamentali ed ora in rivolti, ed in alcuni è raddoppiato uno de' suoni cioè l'ottava del basso, per

DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA	
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI	

rinforzare l' armonia e dare a ciascuna *parte* o suono dell' accordo precedente la sua risoluzione.

Scala minore.

1ª Posizione	2ª Posizione	3ª Posizione
LA — do — mi — la	LA — mi — la — do	LA — la — do — mi
SI — re — mi — sol #	SI — mi — sol # — re	SI — sol # — re — mi
Do — do — mi — la	Do — mi — la — do	Do — la — do — mi
Re — Si — fa — la	Re — fa — la — si	Re — la — si — fa
Mi — Si — mi — sol #	Mi — mi — sol # — si	Mi — sol # — si — mi
Fa # — re — — — la	Fa # — la — — — re	Fa # — la — re
Sol # — re — mi — si	Sol # — mi — si — re	Sol # — si — re — mi
La — do — mi — la	La — mi — la — do	La — la — do — mi
Sol — Si — mi	Sol — mi — — — si	Sol — — — si — mi
Fa — Si — re # — la	Fa — re # — la — si	Fa — la — si — re #
Mi — Si — mi — sol #	Mi — mi — sol # — si	Mi — sol # — si — mi
Re — Si — mi — sol #	Re — mi — sol # — si	Re — sol # — si — mi
Do — do — mi — la	Do — mi — la — do	Do — la — do — mi
SI — re — mi — sol #	SI — mi — sol # — re	SI — sol # — re — mi
LA — do — mi — la	LA — mi — la — do	LA — la — do — mi

Gli accordi di quest' armonia sono: il perf. minore che determina il *modo*, il perf. maggiore, la settima dominante, la settima di 3ª specie, l' accordo di quarta e sesta eccedenti. Quest' ultimo accordo che risolve conformemente dicemmo sull' acc. magg. della 5ª inferiore del suo basso fond. che è *si*, imprime all' armonia lo stesso movimento di modulazione che dà nella scala maggiore l' acc. di 7ª dominante sul medesimo grado.

DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

La ragione di ciascun accordo in ambedue le scale si trova ne' rapporti medesimi de' loro gradi, ciascuno de' quali deve entrare come tuono integrante dell' accordo che l'accompagna, per legge di *risuonanza*; come pure nella natura dell' accordo precedente se è dissonante, dovendo esso per legge necessaria risolvere sul consonante. Vedremo appresso che la scala è suscettiva di molte altre differenti armonie, considerandone i *gradi* come suoni di altri accordi che si colleghino fra loro, e come basi di varie *modulazioni*, ed è però che chiamansi queste *scale modulate* di cui daremo poi degli esempi.

È da osservarsi sulla posizione degli accordi, che la posizione del primo accordo determina quella dei successivi, non potendo comportarsi dall' udito de' salti dall' una all' altra posizione, nè eseguirsi dalle voci, perocchè una delle regole principali onde collegare bene gli accordi è la vicinanza de' loro suoni. Si evita la successione delle ottave per *moto retto* come sarebbe se nel discendere della scala si facesse:

La — do — mi — la
Sol — Si — mi — sol etc.

in cui il basso e l' acuto scendono ambidue al *sol*; queste sfibrano e disturbano l' armonia (1).

(1) Nel capo 17 dove parleremo brevemente del *moto delle parti* negli accordi, questo soggetto sarà renduto chiarissimo. Si osservi

<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>	<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

CAPO DECIMO

Risoluzione degli altri accordi dissonanti.



In questo capitolo compiremo la trattazione degli altri sei accordi dissonanti di :

Nona maggiore
Nona minore
Sesta eccedente
Quinta eccedente
Quinta eccedente con settima
Settima maggiore o di 4^a specie.

Accordo di nona maggiore.

Aggiungiamo a ciò che dicemmo sulla struttura di quest' accordo, che esso risulta dall'unione dell'accordo di settima dominante a quello di settima di terza specie : *sol-si-re-fa-la*.

che nelle tre serie di numeri che rappresentano le posizioni, è denotata la sola alterazione # sull'accordo del sesto grado discendente e comune alle due scale, e non le alterazioni accidentali nello ascendere della scala minore, sul sesto e sul settimo grado. — V. Appendice (x).

<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>	<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>
<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>	<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>

Si può adoperarlo sulla dominante di un tuono maggiore, e risolve sull' accordo maggiore della Tonica. Essendo che questo accordo viene spesso usato senza la sua nota fondamentale che nell' esempio precedente è *sol*, così si potrebbe scambiarlo con la settima di 3^a specie; ma ciò che determina la sua natura è la risoluzione, poichè quest' ultimo accordo risolve come vedemmo, sulla quinta inferiore della sua nota fondamentale che è *si*. Impiegandolo con la nota fond. bisogna porla in distanza di nona dal *la* o di doppia nona. La risoluzione di questo accordo si fa nel modo seguente:

SOL—SI —Fa—re —la
DO —Do—Mi—mi—sol

la settima *fa* deve discendere al *mi*, la nona *la* al *sol*. Il quarto rivolto di questo accordo non può usarsi poichè la nona non può esser posta al basso, ma deve esser sempre superiore alla terza *si*.

Accordo di nona minore.

Nell' accordo di nona minore qualunque suono può esser posto al basso, ond' è che esso può adoperarsi in tutti i suoi rivolti, sopprimendone qualche nota nelle posizioni ristrette, per evitare l' urto troppo dissonante de' suoni vicini. Esso risolve sull' accordo perfetto minore della sua quinta inferiore o anche sul

<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>	<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>	
<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>	<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>	

maggiore, ed è usato quasi sempre senza la sua nota fondamentale. Esempi in posizione ristretta:

- 1.° *re—fa—la^b—si^h* 2.° *Si—re—fa—la^b*
mi^b—sol—do *do—mi^b—sol*

In posizione meno ristretta :

- 3.° *Si—Fa—re—la^b*
Do—Mi^b—mi^b—sol

Adoperato in fondamentale e con tutti i suoi suoni:

- 4.° *SOL—Si—re—fa—la^b*
SOL—do—mi^b—sol
SOL—re—fa—sol—si
Do—mi—sol—do

In questo 4.° esempio il terzo accordo è di settima dominante, perocchè non vi è la nona minore *la*.

- 5.° *La^b—re—si—fa*
Sol—re—si—sol
Fa—re—si—la^b
Mi^b—mi^b—do—sol

Questo accordo senza la sua nota fond. come nei tre primi esempi, chiamasi di *Settima diminuita* poichè è tale l'intervallo dal *si^h* al *la^b*.

<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>	<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

Accordo di sesta eccedente.

Questo accordo derivando da quello di nona minore siccome esaminammo a pag. 45, ha la medesima risoluzione di esso, essendo il suo basso sotto-inteso *sol*, del pari che nell'accordo di quarta e sesta eccedenti. S'impiega spesso per passare nell'armonia maggiore o minore della sua terza superiore, nel modo seguente :

re $\flat$ — *la* $\flat$ — *si* — *fa*

do — *la* $\flat$ — *do* — *fa*

Do — *sol* — *do* — *mi*

Fa — *la* $\flat$ — *do* — *fa*

Il secondo ed il quarto accordo di questo esempio possono essere anche maggiori : *fa-la-do*.

Esso può essere usato nei suoi rivolti, ma non è usato nel terzo in posizione ristretta, perocchè l'accordo avrebbe per suo primo intervallo una terza diminuita in *si-re* $\flat$ il che lo rende debole ed insieme sgradevole all'udito.

Accordo di quinta eccedente.

Questo accordo che siccome dicemmo innanzi non è che l'accordo maggiore renduto dissonante accrescendone di semituono la quinta, si adopera sulla Tonica o sulla Dominante di un tuono maggiore, e ri-

DO	MI	SOL	SI	RE	FA	LA
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

solve sull' accordo perfetto maggiore della sua quinta inferiore. Esempio:

1. ^o	2. ^o
do — mi — sol	Sol — Si — re
do — mi — sol #	Sol — Si — re #
Fa — do — fa — la	Do — do — mi

In questi esempi l'accordo di 5.^a eccedente è preceduto dall'accordo di quinta perfetta, per preparare l'udito alla dissonanza. Si adopera anche nei suoi rivolti.

Accordo di quinta eccedente con settima.

Questo accordo di cui esaminammo la derivazione a pag. 46, si adopera nel medesimo modo dell'accordo precedente ed in tutti i suoi rivolti. Nondimeno essendo in esso l'intervallo: *fa-re#* di sesta eccedente, che rivoltandolo diventa di terza diminuita in *re#-fa*, non può essere impiegato nel secondo rivolto, per la ragione che enunciammo nell'accordo di sesta eccedente, che cioè questo intervallo è proscritto dalla buona armonia; il *re#* deve porsi sopra al *fa*. V'ha tuttavia degli esempi in contrario. È ben praticabile questo rivolto, ponendo i due suoni in intervallo di *decima* in:

SI — Fa — Sol — re #

La risoluzione di questo accordo è la medesima del

<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>	<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>
<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>	<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>

precedente, cioè sull' accordo perfetto maggiore della sua quinta inferiore. Esempio:

1. ^o	2. ^o
<i>SOL — SI — Fa — re</i>	<i>Re — do — fa# — la</i>
<i>SOL — SI — Fa — re #</i>	<i>Re — do — fa# — la #</i>
<i>DO — SOL — — — Mi — mi</i>	<i>SOL — Si — sol — si</i>

In questi due esempi i due accordi di quinta eccedente con settima sono preceduti da' due di settima dominante, per la ragione enunciata nell' accordo precedente (1).

Accordo di settima maggiore o di 4.^a specie.

Questo accordo che trovasi secondo dicemmo, sul primo grado e sul quarto della scala maggiore, e che è il più dissonante fra gli accordi di questa natura, risolve ordinariamente su di un accordo di settima di 3.^a specie la cui nota fondamentale è in distanza superiore di quarta alterata dalla sua, ovvero, il che torna al medesimo: dalla nota fondamentale del secondo accordo a quello della settima maggiore deve essere intervallo superiore di quinta diminuita.

(1) La necessità di far precedere a questi due accordi dissonanti l' accordo consonante, o il meno dissonante, ci dà la prima idea della legge essenziale di tutti gli accordi dissonanti, che è quella di non poterli introdurre nell' armonia, se prima non siasi disposto l' orecchio con altro accordo che ne temperi la sensazione dissonante. Questo è ciò che svilupperemo nel capitolo seguente.

<i>DO</i>	<i>MI</i>	<i>SOL</i>	<i>SI</i>	<i>RE</i>	<i>FA</i>	<i>LA</i>
RE	FA	LA	DO	MI	SOL	SI

Adunque l' accordo di settima maggiore fondato per esempio su *fa*: *fa-la-do-mi*, deve risolvere all' accordo di settima di terza specie sul *si*: *si-re-fa-la*; e così se il primo accordo è sul *do*, il secondo sarà sul *fa* # etc. Si comprende bene che l' accordo risolutivo della settima maggiore segue sua legge naturale di risoluzione. Da ciò si scorge adunque, che un accordo dissonante può risolvere su di un altro meno dissonante e così di seguito, fino alla distruzione totale di ogni dissonanza ed alla conciliazione dell' udito sulla consonanza dell' accordo perfetto. Esempio:

FA— <i>Fa—La—do—mi</i>	7. ^a 4. ^a sp.
SI— <i>Fa—La—Si—re</i>	7. ^a 5. ^a sp.
MI— <i>Mi—Sol—Si—re</i>	7. ^a 1. ^a sp.
LA— <i>Mi—La—do</i>	

In questo esempio si passa gradatamente dalla maggior dissonanza all' accordo perfetto, il che rende gradevole una simile progressione.

Questo accordo può essere adoperato in tutti i suoi rivolti.

Con questo accordo abbiamo compiuto l' esame delle risoluzioni di tutti gli accordi dissonanti. Ci occuperemo nel capitolo che segue delle leggi e delle condizioni necessarie perchè questi accordi potessero introdursi nell' armonia, ed anzi che offendere l' udito, affettarlo gradevolmente (1).

(1) Il principio generale della risoluzione degli accordi disso-

Preparazione, percussione e risoluzione degli accordi dissonanti.

Dall'esame di tutti gli accordi dissonanti scorgiamo che essi racchiudono un legame intimo, un accordo segreto fra i termini estremi, un bisogno di moto e di sviluppo che abbiamo chiamato *risoluzione*, a differenza degli accordi perfetti che riposano su loro medesimi. Scorgiamo pure che il collegamento di un accordo all'altro, forma un sistema regolato da leggi necessarie e stabilite da' rapporti essenziali dei suoni fra loro, il che costituisce propriamente la scienza dell'armonia, ossia la conoscenza di combinare accordi consonanti e dissonanti nel loro sviluppo e nella loro varietà, per raggiungere determinati fini musicali.

nanti è che il loro basso fondamentale deve fare una *quinta inferiore* con quello dell'accordo risolutivo *Do FA, Re SOL* etc. L'accordo di 6.^a eccedente e quello di 4.^a e 6.^a eccedenti parrebbe a prima vista che facessero eccezione a questa legge naturale, ma non è così, però che il loro basso fond: è lo stesso di quello degli accordi onde derivano, sebbene nell'acc: di 6.^a ecced: viene taciuto a cagione della alterazione *bemolle* del *la*.

Talora il gusto artistico sostituisce alla risoluzione naturale di un accordo una affatto arbitraria, la quale è sempre giustificata quando soddisfa l'udito ed il sentimento, raggiungendo l'espressione musicale. Daremo a suo luogo degli esempi di risoluzioni eccezionali di accordi.

La legge essenziale degli accordi dissonanti è la *risoluzione* e la *preparazione*.

Abbiamo esaminato che un accordo consonante diventa dissonante per la introduzione in esso di un suono che ne distrugge la consonanza perfetta. Questo suono adunque affinchè per la inattesa contrarietà di accordo non offenda l'udito, convien farlo sentire antecedentemente in un accordo consonante; ecco ciò che nella scuola d'armonia dicesi: *preparazione*, *percussione* e *risoluzione*, vale a dire: accordo consonante che abbia fra i suoi suoni quello che costituisce la dissonanza dell'accordo seguente e che ne prepari l'udito; percussione dell'accordo dissonante; riposo finale sull'accordo risolutivo. Esempi:

Do—mi—sol—do
Fa—re—la—do
Sol—re—sol—si
Do—mi—sol—do

Do—do—mi[♯]—sol
Fa—do—re—la[♭]
Sol—Si[♯]—re—sol
Do—do—mi[♯]—sol

In questi due esempi gli accordi di settima di seconda specie e di terza che esigono preparazione della loro 7.^a dissonante *do*, sono preceduti dall'accordo perfetto magg. o min. il quale contiene il *do* in consonanza, dipoi è percosso l'accordo dissonante, ed in fine esso risolve sull'accordo consonante; o anche come negli es: a pag. 63 e 64, su d'un accordo meno dissonante, ma che riposi finalmente sull'accordo perfetto di terza e quinta. Di simile maniera di risoluzione è l'esempio della settima maggiore a pag. 79.

Un accordo dissonante può preparare anch'esso il suono dissonante di un altro, purchè sia di quelli che non esigono rigorosamente preparazione atteso la loro

dolcezza, siccome l'accordo diminuito, l'accordo di 7.^a dominante; e nelle progressioni di accordi di settima che esamineremo fra poco, vedremo che qualunque accordo dissonante può preparare il suono dissonante del succedente sotto alcune condizioni.

Gli accordi dissonanti che non richieggono preparazione sono :

l'Accordo diminuito.
_____ di Settima di 1.^a specie
_____ di 9.^a maggiore
_____ di 9.^a minore
_____ di 6.^a eccedente

Gli accordi di Quinta eccedente e di Quinta eccedente con settima non hanno bisogno di preparazione nel senso stretto che abbiamo detto avere questa parola, ma riescono molto più gradevoli all'udito quando il loro suono di quinta alterata è preceduto da quello di quinta perfetta che ne prepara la dissonanza (1).

Gli accordi adunque che esigono rigorosamente preparazione sono :

l'Accordo di Settima 2.^a specie.
_____ Settima 3.^a specie.
_____ Settima maggiore o di 4.^a specie.
_____ Quarta e sesta eccedenti (2).

(1) Vedi gli esempi addotti nell'esame di questi due accordi.

(2) De' tre primi bisogna preparare la *settima*, dell'ultimo la *quarta eccedente*.

Esame della preparazione e risoluzione degli accordi dissonanti nell'armonia della scala.

Esaminiamo ora nell'accompagnamento della scala, (*regola dell' Ottava*) l'applicazione delle leggi degli accordi dissonanti nella preparazione percussione e risoluzione.

All'accordo della tonica negli esempi a pag. 69 succede quello di settima dominante il quale come vedemmo non esige preparazione; questo risolve sull'accordo della sua quinta inferiore *do-mi-sol* posto in primo rivolto poichè la sua nota più bassa è il secondo suono. Sul quarto grado è l'accordo dissonante di 7.^a di seconda specie che esige preparazione della sua nota dissonante cioè della settima *do*, la quale in fatti trovasi preparata dal *do* dell'accordo antecedente; questo accordo dissonante risolve sull'accordo maggiore della quinta inferiore *sol-si-re* come vedemmo. Non v'è altra osservazione a fare sugli accordi seguenti nè su quelli della scala in discendere, essendo o accordi maggiori, o settime dominanti che non hanno bisogno di preparazione.

Nell'accompagnamento della scala minore in ascendere, pag. 71, l'accordo di settima di terza specie che accompagna il quarto grado della scala e che esige preparazione, trovasi preparato nella sua settima dissonante *la* dal *la* suono consonante dell'accordo minore antecedente; questo accordo di settima risolve sull'accordo maggiore della sua quinta inferiore, seguendo sua legge naturale di risoluzione.

Nella medesima scala in discendere, l'accordo di quarta e sesta eccedenti che armonizza il sesto grado

e che richiede preparazione della sua quarta ecced. *si*, trovasi preparato dal *si* dell' accordo antecedente ; ed è risoluto, come dicemmo, sull' accordo maggiore del semituono seguente la sesta eccedente , o, il che torna al medesimo , sull' accordo maggiore della quinta inferiore della sua nota fondamentale, la quale è *si*.

CAPO DUODECIMO

Cadenza e sue specie.

La fine , o il riposo del periodo musicale chiamasi *Cadenza*, la quale si distingue in *cadenza perfetta*, *semicadenza*, *cadenza rotta*, detta anche *evitata* o *ingannata*.

Cadenza perfetta è riposo del periodo musicale sull' accordo della *Tonica* in fondamentale. Esempi :

in tuono maggiore

1.

Fa —do—la
Sol —do—mi
Sol —Si—re
Do —do—mi

2.

Fa —La—re—fa
Sol —do—mi
SOL —Fa—Si—re
Do —Mi—do

in tuono minore

4.

Do —do—mi—la
Re —Si—fa—la
Mi —Si—mi—sol#
LA —do—mi—la

5.

Sol —do#—la
Fa# —re—la
Fa# —La—re#—la
Mi —do—mi—la
MI —Si—re—sol#
LA —La—do—la

3.

Fa $\sharp$ —*mi* $\flat$ —*la* —do
Sol —re —^{*sol*}*fa* —*si*
Do—do —*mi*—do (a)

6.

La $\flat$ —do —*fa* $\sharp$ —do
Sol —re —^{*sol*}*fa* —*si* $\sharp$
Do —do—*mi* $\flat$ —do (a)

Semicadenza è riposo sull' accordo perfetto della quinta del tuono o Dominante. Esempi :

in tuono maggiore

1.

Do —*Sol*—do—*mi*
SOL—*Sol*—*Si*—re

2.

Mi—do—*sol*
Fa—do—re —*la*
Sol—*Si*—re —*sol*

in tuono minore

3.

La—do—*mi*—*la*
Mi—*Si*—*mi*—*sol* $\sharp$

4.

Do—*La* —do—*mi*
Re—*La* —*Si*—*fa*
Mi—*Sol* $\sharp$ —*Si*—*mi*

Havvi un'altra specie di cadenza detta *Plagale* usata più frequentemente nella musica sacra, che consiste in far precedere l' accordo finale della Tonica dall' acc: perfetto della quarta in fondamentale. Esempi :

1.

Do—do—*mi*—*sol*—do
FA—do—*fa* —*la* —do
Do—do—*mi*—*sol*—do

2.

Do—do—*mi*—*sol*—do
FA—do—*fa* —*la* $\flat$ —do
Do—do—*mi*—*sol*—do

La cadenza perfetta è indebolita quando la parte su-

(a) Il *sol* ed il *fa* nel secondo acc. durano ciascuno una minima ossia metà della battuta.

periore dell' accordo perfetto finale , ossia il suono più acuto non è la tonica, ma la terza o la quinta. Esempi:

1.	2.
<i>Fa</i> — <i>fa</i> — <i>la</i> — <i>re</i>	<i>Fa</i> ♯ — <i>mi</i> ♭ — <i>do</i> — <i>la</i>
<i>Sol</i> — <i>mi</i> — <i>do</i> — <i>mi</i>	<i>Sol</i> — <i>mi</i> ♯ — <i>do</i> — <i>sol</i>
<i>Sol</i> — <i>re</i> — <i>si</i> — <i>fa</i>	<i>Sol</i> — <i>fa</i> — <i>si</i> — <i>sol</i>
<i>Do</i> — <i>mi</i> — <i>do</i> — <i>mi</i>	<i>Do</i> — <i>mi</i> — <i>do</i> — <i>sol</i>

Cadenza rotta è quando si pone per ultimo accordo quello della Tonica in rivolto, (esempi 1 e 3); ovvero quando all' accordo della Dominante non segue quello della Tonica, ma un altro ad arbitrio che però possa collegarsi con esso (esempi 2 e 4).

in tuono maggiore	in tuono minore
1.	3.
<i>La</i> — <i>do</i> — <i>fa</i>	<i>Fa</i> — <i>La</i> — <i>re</i>
<i>Sol</i> — <i>do</i> — <i>mi</i>	<i>Mi</i> — <i>La</i> — <i>do</i>
<i>Fa</i> — <i>Si</i> — <i>re</i> — <i>sol</i>	<i>Re</i> — <i>Sol</i> ♯ — <i>Si</i> — <i>mi</i>
<i>Mi</i> — <i>do</i> — — — <i>sol</i>	<i>Do</i> — <i>La</i> — — — <i>mi</i>
2.	4.
<i>Mi</i> — <i>mi</i> — <i>sol</i> — <i>do</i>	<i>Do</i> — <i>do</i> — <i>mi</i> — <i>la</i>
<i>Fa</i> — <i>re</i> — <i>la</i> — <i>do</i>	<i>Re</i> — <i>Si</i> — <i>fa</i> — <i>la</i>
<i>Sol</i> — <i>re</i> — <i>sol</i> — <i>si</i>	<i>Mi</i> — <i>Si</i> — <i>mi</i> — <i>sol</i> ♯
(a)	(a)
<i>La</i> ♭ — <i>do</i> — <i>mi</i> ♭ — <i>do</i>	1 <i>Fa</i> — <i>La</i> — <i>do</i> — <i>la</i>
<i>Fa</i> ♯ — <i>re</i> — <i>la</i> — <i>re</i>	2 <i>Fa</i> ♯ — <i>La</i> — <i>re</i> — <i>la</i>

(a) Partendo sempre da questi tre accordi si può rompere la cadenza su qualunque de' seguenti. Gli accordi che portano i numeri 1 e 2 sono maggiori; 3 e 4 minori; 5 diminuiti; 6, 7 e 8 di settima dominante; 9 di sesta eccedente; 10, 11 e 12 di settima diminuita.

<i>La</i> — <i>do</i> — <i>mi</i> — <i>do</i>	3	<i>Fa</i> — <i>La</i> — <i>re</i> — <i>la</i>
<i>La</i> _b — <i>do</i> — <i>fa</i> — <i>do</i>	4	<i>Fa</i> _# — <i>La</i> — <i>do</i> _# — <i>la</i>
<i>La</i> — <i>do</i> — <i>fa</i> _# — <i>do</i>	5	<i>Fa</i> _# — <i>La</i> — <i>re</i> _# — <i>la</i>
<i>Sol</i> _# — <i>re</i> — <i>mi</i> — <i>si</i>	6	SOL _# — <i>re</i> — <i>mi</i> — <i>si</i>
<i>Do</i> _# — <i>mi</i> — <i>sol</i> — <i>la</i>	7	<i>Mi</i> _# — <i>Si</i> — <i>do</i> _# — <i>sol</i> _#
<i>Fa</i> _# — <i>re</i> _# — <i>la</i> — <i>si</i>	8	LA — <i>Do</i> _# — <i>mi</i> — <i>sol</i>
<i>La</i> _b — <i>do</i> — <i>fa</i> _# — <i>do</i>	9	<i>Fa</i> — <i>La</i> — <i>re</i> _# — <i>la</i>
<i>Sol</i> _# — <i>re</i> — <i>fa</i> — <i>si</i>	10	SOL _# — <i>re</i> — <i>fa</i> — <i>si</i>
<i>Mi</i> — <i>do</i> _# — <i>sol</i> — <i>si</i> _b	11	<i>Do</i> _# — <i>Si</i> _b — <i>mi</i> — <i>sol</i>
<i>La</i> — <i>mi</i> _b — <i>fa</i> _# — <i>do</i>	12	<i>Re</i> _# — <i>do</i> _b — <i>fa</i> _# — <i>la</i>
etc. etc. (a)		etc. etc. (a)

CAPO DECIMOTERZO

Collegamento degli accordi perfetti.



Non altrimenti che i suoni isolati nella scala debbono serbare alcuni rapporti costanti, gli accordi nella loro successione sono regolati medesimamente da determinate leggi che risultano da' loro rapporti armonici. La concatenazione degli accordi perfetti di cui tratteremo in questo capitolo, offre maggior libertà e varietà che quella degli accordi dissonanti coi perfetti che è quasi sempre necessaria, poichè la risoluzione della dissonanza viene prescritta e determinata dalla natura speciale dei suoi suoni. Or consistendo la scienza dell'armonia nel raggirarsi da una scala all'altra adoperando accordi

(a) Dovendo finire il periodo musicale con cadenza perfetta, è chiaro che ogni cadenza rotta esige altri accordi dopo, co' quali si torni al tuono.

perfetti e dissonanti, lo studio del collegamento degli accordi ne è la base essenziale.

Due accordi si collegano bene fra di essi quando le loro note fondamentali sono in intervallo di 3.^a, di 4.^a o di 5.^a inferiori, o, il che torna al medesimo, di 6.^a, di 5.^a o di 4.^a superiori.

Nel primo caso se il primo accordo è maggiore, il secondo è minore sulla terza inferiore minore; se il primo accordo è minore, il secondo è maggiore sulla terza inferiore maggiore. E però:

<i>Do-mi -sol</i>	con	<i>La -do-mi</i>
<i>Do-mi^b-sol</i>	con	<i>La^b-do-mi^b</i>

Nel secondo caso e nel terzo i due accordi debbono essere ambedue minori o ambedue maggiori

<i>Do-mi -sol</i>	con	<i>Fa-la -do, e Sol-si -re</i>
<i>Do-mi^b-sol</i>	con	<i>Fa-la^b-do, e Sol-si^b-re</i>

Nondimeno un accordo maggiore si può collegare anche con l'accordo maggiore della sua terza maggiore inferiore:

<i>Do -mi-sol</i>	con	<i>La^b-do -mi^b</i>
<i>La^b-do-mi^b</i>	con	<i>Mi -sol[#]-si etc.</i>

o con l'accordo minore della sua quarta inferiore.

Do-mi-sol con *Fa-la^b-do*

qui l'accordo *do-mi-sol* risolve in *fa-la^b-do* come sua settima dominante, cui manchi il *si^b*.

Alcuna volta si va da un tuono ad un altro che non ha alcuna affinità col precedente, le cui note fond. sono in distanza di 2.^a minore p. esempio:

da <i>Do-mi -sol</i>	a	<i>Re^b-fa- la^b,</i>
da <i>Re-fa[#]-la</i>	a	<i>Mi^b-sol-si^b</i>

Queste transizioni straordinarie vengono sempre giustificate allorchè favoriscono gli effetti e l'espressione musicale.

In una scala determinata si può collegare l'accordo del terzo grado con quello del quarto, sebbene le loro note fond. sieno in distanza di seconda minore, perocchè l'impressione del tuono fond. ed il ritorno ad esso ne rende sopportabile la transizione. Esempi:

1.^o

In modo maggiore

do — **sol** — **do** — **mi**

Sol — **sol** — **si** — **re**

La — **mi** — **la** — **do**

Mi — **mi** — **sol** — **si**

Fa — **do** — **fa** — **la**

Do — **do** — **mi** — **sol**

Re — **La** — **re** — **fa**

SOL — — — **si** — **re**

Do — — — **do** — **mi**

2.^o

In modo minore

b **do** — **mi** — **sol** — **do**

b **Si** — **re** — **sol** — **re**

La — **do** — **do** — **mi**

Sol — **mi** — **si** — **mi**

Fa — **La** — **do** — **la**

Mi — **do** — **do** — **sol**

La — **do** — **do** — **fa**

Sol — **re** — **si** *b* — **sol**

do — **mi** — **do** — **mi** (1)

Nel primo esempio tutti gli accordi sono nella forma di fondamentali, nel secondo si alternano in fond. ed in riv.; e però si vede che la nota fondam. del secondo accordo è in distanza di quarta inferiore dalla nota fond. del primo; e quella del terzo è in intervallo di grado della scala dal precedente. Queste note fondamentali adunque scendono di quarta e salgono di

(1) L'esempio 2.^o è nel modo minore di *do* relativo di *mi* bem. magg. in cui sono diminuiti il *si*, il *mi*, il *la*.

grado. Così la nota fondam. del quarto accordo è anche in distanza di quarta dal terzo ed in distanza di seconda dal seguente, e così di seguito.

Al basso adunque che discende di quarta ed ascende di grado si può dare l'accordo perfetto maggiore o minore, senza alterare i suoni della scala in cui si è.

Questi vari intervalli di basso coi loro accordi chiamansi nella scuola d'armonia *movimenti di Basso* e diconsi *principali* quando gli accordi sono in fondamentali come nell'es. precedente n.º 1.º

Ecco un altro esempio di collegamento di accordi perfetti su di un basso che scende di terza e sale di grado :

do — sol — do — mi
La — fa — do — fa
Si — fa — si — re
Sol — mi — si — mi
La — mi — la — do
Fa — re — la — re
Sol — re — sol — si
Mi — do — sol — do

Il primo acc. è in fond. il secondo in primo rivolto, e così di seguito.

Non volendo continuare la progressione, l'ultimo accordo si porrà in fondamentale.

Questi medesimi accordi impiegati senza rivoltarli danno un basso che scende di quinta e sale di quarta in:

do — Fa, Si — mi, La — re, Sol — do

Non si può fare una successione di accordi le cui note fondamentali sieno in intervallo di seconda maggiore o minore, a meno che non si dispongano i

loro suoni nel primo rivolto; questa successione di accordi chiamasi *successione di seste*. Esempi:

in modo maggiore	in modo minore
<u>mi — sol — do</u>	<u>do — mi — la</u>
<u>re — fa — si</u>	<u>si — re — sol</u>
<u>do — mi — la</u>	<u>la — do — fa</u>
<u>Si — re — sol</u>	<u>sol — si — mi</u>
<u>La — do — fa</u>	<u>fa — la — re</u>
<u>Sol — Si — mi</u>	<u>mi — sol — do</u>
<u>Fa — La — re</u>	<u>re — fa — si</u>
<u>Mi — Sol — do</u>	<u>do — mi — la</u>
<u>Re — Fa — si</u>	<u>Si — re — sol$\sharp$</u>
<u>Do — Mi — do</u>	<u>La — do — la</u>

Il fond. di ciascun accordo eccetto che de' due penultimi, è l'ottava del tuono acuto.

Similmente si può fare una successione di seste di cui ogni parte, cioè ogni suono dell'accordo scenda di semituono o salga di altrettanto, le quali seste non sono che primi rivolti degli accordi maggiori di tutti i suoni della scala cromatica, epperò i bassi fond: sono le ottave inferiori del tuono più acuto. Esempi:

In discendere	In ascendere
<u>mi — sol — do</u>	<u>Mi — Sol — do</u>
<u>re$\sharp$ — fa$\sharp$ — si</u>	<u>Fa — La$\flat$ — re$\flat$</u>
<u>re — fa — si$\flat$</u>	<u>Fa$\sharp$ — La — re</u>
<u>do$\sharp$ — mi — la</u>	<u>Sol — Si$\flat$ — mi$\flat$</u>
<u>do — mi$\flat$ — la$\flat$</u>	<u>Sol$\sharp$ — Si — mi</u>
<u>Si — re — sol</u>	<u>Sol — Si — fa</u>
<u>do — mi — sol</u>	<u>Do — do — mi</u>

Un accordo maggiore si collega bene con l' accordo minore sulla medesima nota fondamentale , e per converso il minore col maggiore. E però :

Do - mi - sol con *Do - mi^b - sol*
Sol - si^b - re con *Sol - si - re* etc.

CAPO DECIMOQUARTO

Tuoni relativi e modulazione.

Chiamansi tuoni relativi quelli le cui scale non differiscono che di un solo *accidente*. *Do* naturale è relativo di *sol* e di *fa*, perocchè questo ha un bemolle è quello ha un diesis nella sua scala. E però *Do* ha sei suoni comuni con ciascuno di questi, le loro armonie si collegano fra di esse immediatamente. Or siccome ciascuna scala minore è relativa della sua maggiore , così una medesima scala è relativa di cinque altre : *Do* è relativo di *La* minore, di *Fa* e *Sol* maggiori e di *Re* e *Mi* minori.

I sei tuoni relativi presentano un numero grandissimo di combinazioni, e però si comprende quanti vari passaggi di armonia si possono ottenere senza uscire da' limiti de' tuoni relativi della medesima scala.

Per passare dall' armonia di uno di questi tuoni all' altra , basta il più delle volte un solo accordo. E per esempio, partendo sempre dall' accordo di *do*, si passa all' armonia de' cinque tuoni relativi, collegan-

do un tuono all' altro per via dell' accordo di Dominante del tuono cui si va:

dal 1° grado

Do — Sol — do — mi

al secondo

Do# — Sol — La — mi
Re — Fa — La — re

al quarto

Si^b — Sol — do — mi
LA — Fa — do — fa

al terzo

SI — Sol — mi
LA — Fa# — Si — re#
SOL — Mi — Si — mi

al quinto

Do — Fa# — La — re
SI — Sol — Si — re

al sesto

SI — Sol# — re — mi
LA — La — do — mi

È agevole il ravvisare, che alcuni de' tuoni relativi di un altro non sono relativi fra di loro, però che differiscono di due accidenti. *Fa* e *Sol* maggiori non sono relativi fra loro sebbene sieno tali rispetto al loro tuono *primitivo Do*, come per conseguenza *re* e *mi* minori, poichè differiscono di due accidenti e non di uno come pare alla prima (1).

Di ciò deriva che non si può passare immediatamente dall' armonia dell' uno a quella dell' altro, ma conviene adoperare uno o due accordi intermèdi.

(1) Per convincersi di ciò basta paragonare i suoni di un' altra scala; e p. e. di quella di *sol* come tuono primitivo, nella quale il quarto ed il quinto, *do* e *re* non sono punto relativi, avendo il secondo due alterazioni *diesis* nella sua scala ed il primo non alcuna, quantunque sieno ambedue relativi di *Sol*.

Adunque ciascun tuono è relativo di quelli i cui accordi perfetti maggiori o minori si compongono di suoni della medesima scala ; ond'è che il solo settimo tuono non è relativo del primo, essendo il suo accordo maggiore formato di suoni estranei alla scala p. e. *si-re#-fa#* acc. maggiore, e *si-re-fa#* acc. minore.

Esempio di tuono primitivo che passa a tutti i suoi relativi, collegandosi un tuono all'altro con l'accordo di 7.^a dominante.

<u>Do</u> — mi — sol	<u>Fa#-la</u> — do—re
<u>Do#</u> — mi — sol — la	<u>Sol</u> — sol — si—re
<u>Re</u> — fa — la	<u>Sol#-si</u> — re—mi
<u>Re#</u> — fa# — la — si	<u>La</u> — la — do—mi
<u>Mi</u> — sol — si	<u>Fa#-la</u> — do—re
<u>Mi</u> — sol — si — do	<u>Sol</u> — sol — si—re
<u>Fa</u> — fa — la — do	<u>Do</u> — mi — do

Modulazione.

Il passare dall'armonia di un tuono a quella di un altro immediatamente, dicesi *cambiamento* di tuono.

Quando per far passaggio da una ad altra armonia si è costretto di usare accordi intermedî per evitare il cattivo effetto di una transizione inattesa, si ha ciò che nel linguaggio musicale chiamasi *modulazione*.

L'arte di modulare consiste nel sapere scegliere gli accordi intermedi più acconci e nel minor numero possibile. Un abile armonista non eccede il nume-

ro di quattro accordi, per passare dall'armonia di un tuono a quella d'un altro quantunque disparatissime.

Si va dall'armonia di un tuono a quella di uno dei suoi relativi immediatamente o con un accordo intermedio. Dall'accordo magg. di *Do* tuono primitivo, si passa a quella di *La* min. di *Sol* e di *Fa* magg. immediatamente; ed un solo accordo che può esser la dominante del secondo tuono, basta per passare all'armonia del secondo e del terzo grado.

Questa modulazione dicesi *semplice* o immediata, a differenza della *composta* nella quale s'impiegano più accordi, per distruggere gradatamente l'impressione del primo tuono, come negli esempi seguenti.

Esempi da *mi* min. a *re* min. e viceversa, (n.º 1. e 2.) che differiscono di due accidenti v. pag. 93.

Per passare p. e. dall'armonia di *do* magg. a quella di *la* magg. non relativa di *do*, sarà bene di modulare prima a *la* minore ed indi al maggiore. Es: n.º 3.

1.

2.

3.

<i>Mi—Sol—Si—mi</i>	<i>Re—La—re—fa</i>	<i>do—mi—sol—do</i>
<i>Re—Sol—Si—mi</i> (1)	<i>Re—La—do—fa</i> ♯	<i>Si—mi—sol—re</i>
<i>Do—Sol—La—mi</i>	<i>Re—La—Si—fa</i> ♯	<i>La—mi—la—do</i>
<i>Re—Fa—La—fa</i>	<i>Mi—Sol—Si—mi</i>	<i>Sol—re—mi—si</i>
		<i>La—do—mi—do</i> ♯

Per far passaggio p. e. da *do* magg. a *mi* magg. quattro ♯ i quali tuoni non hanno alcuna relazione,

(1) Acc. di Settima 3ª specie in terzo rivolto che risolve alla Dominante su *la* in primo rivolto, qui la 7ª *re* non è preparata, il che si può fare in tutti gli acc. di 7ª quando essa trovasi nel basso che discende di grado e risolve anche scendendo di grado. Questo accordo può esser anche di 7ª 2ª specie, col *si* naturale.

si può adoperare una modulazione composta, modulando cioè da *do* a *la* min. da questo a *re* magg. da *re* a *la* magg. e finalmente da questo al tuono estremo *mi* magg. Esempio.

do	—	sol	—	do	—	mi
Si	—	sol ♯	—	re	—	mi
La	—	la	—	do	—	mi
Sol	—	la	—	do ♯	—	mi
Fa ♯	—	la	—	re		
Si	—	mi	—	sol ♯	—	re
La	—	mi	—	la	—	do ♯
Fa ♯	—	re ♯	—	la	—	si
Mi	—	mi	—	sol ♯	—	si

Innanzi abbiamo detto che un tuono maggiore si può collegar bene col minore della sua quinta inferiore e p. e. *Do-mi-sol* con *fa-la*♭-*do*; *sol-si-re* con *do-mi*♭-*sol* etc.; e ciò accade poichè i suoni di quegli accordi sono i medesimi dell' accordo di dominante privo della 7.^a Deriva da ciò che da un accordo maggiore si può modulare in tutti i tuoni relativi dell' accordo minore della sua quinta inferiore con uno o due accordi intermedi. Sicchè da *do* magg. si può passare a *fa* min. e *la*♭ magg. *quattro*♭; a *mi*♭ magg. e *do* minore *tre*♭; a *re*♭ magg. e *si*♭ min. *cinque*♭, essendo questi tuoni tutti relativi di *fa* min. poichè differiscono di un solo accidente bemolle in più o in meno.

Dicemmo anche che un accordo maggiore si collega bene col minore del medesimo fondamentale e p. e. *do-mi-sol* con *do-mi*♭-*sol* e viceversa, *sol-si*♭-*re* con *sol-si-re* e viceversa etc. Onde deriva che: Da un

accordo maggiore si può modulare in tutti i tuoni relativi dell' accordo minore sul medesimo fondamentale ; e per converso : da un accordo minore si può modulare in tutt' i tuoni relativi dell' accordo maggiore sul medesimo fondamentale, rendendo però prima maggiore l' accordo, aumentandone di semituono la terza.

Da questa analisi risulta la seguente formola di collegamento di accordi, la quale trasportando in qualunque altro tuono , presenta le modulazioni di ciascun tuono coi suoi relativi diretti o indiretti.

Do-mi-sol

con

re-fa-la, mi-sol-si, fa-la-do, sol-si-re, la-do-mi,
suoi relativi diretti o immediati; (esempi a pag. 93 e 94).

con

do-mi b-sol, re b-fa-la b, mi b-sol-si b, fa-la b-do
sol-si b-re la b-do-mi b, si b-re-fa si b-re b-fa
suoi relativi indiretti , perchè relativi di *fa* min. o di *do* min.

Si vede da ciò che l' armonia di un tuono si collega molto facilmente a quelle di otto altri sebbene non si compongano de' suoni della sua scala. Adduciamo qualche esempio pe' tuoni meno facili :

da *do* a *re b* magg.

do — mi — sol — do
Fa — fa — la b — do
Mi b — sol b — la b — do
Re b — fa — la b — re b

da *do* a *si b* magg. o min.

do — mi — sol — do
Si b — mi — sol — do
La — mi b — fa — do
Si b — re — fa — si b

da *do* a *mi* $\flat$ magg.

da *do* a *la* $\flat$ magg.

do — *mi* — *sol* — *do*

Do — *Sol* — *do* — *mi*

La $\flat$ — *mi* $\flat$ — *fa* — *do*

Re $\flat$ — *Fa* — *Si* $\flat$ — *fa*

Si $\flat$ — *re* — *fa* — *si* $\flat$

Mi $\flat$ — *Sol* — *re* $\flat$ — *mi* $\flat$

Mi $\flat$ — *mi* $\flat$ — *sol* — *si* $\flat$

LA — *La* $\flat$ — *do* — *mi* $\flat$

Una successione di seste diatoniche o cromatiche di cui parliamo a pag. 91 può congiungere due tuoni disparatissimi. Esempio.

da *do* magg. a *sol* $\flat$ magg. o min.

do — *mi* — *sol*

Si — *re* — *sol*

Si $\flat$ — *re* $\flat$ — *sol* $\flat$

La $\flat$ — *do* $\flat$ — *re* $\flat$ — *fa*

Sol $\flat$ — *Si* $\flat$ — *re* $\flat$ — *sol* $\flat$

Ci dispensiamo dall' addurre altri esempi di modulazioni, poichè con le nozioni che già possiede il lettore finora, e con le ulteriori che svilupperemo nell' *enarmonia* e nell'esame de' partimenti, saprà comporre le transizioni armoniche più svariate e fra tuoni disparatissimi. Enuncieremo tuttavia le condizioni più generali perchè le modulazioni possano riuscir gradevoli all' udito.

Due accordi si collegano facilmente fra essi quando hanno uno o più suoni comuni e specialmente quando uno di essi è la settima maggiore del secondo tuono come in *do-mi-sol* con *la* $\flat$ — *do-mi* $\flat$, dove è *sol* settima di *la*, che siccome dicemmo nell'accordo diminuito, richiede risoluzione sull'ottava del tuono, del pari *do-mi-sol* con *re* $\flat$ — *fa-la* $\flat$ etc.

Una scala cromatica più o meno lunga riunisce bene due armonie lontane, disperdendo la sensazione del tuono che lascia e rimanendo indeterminata quella su cui andrà a fermarsi.

Un lungo riposo fra due armonie differenti produce il medesimo effetto; quasi sempre una modulazione durissima può rendersi gradevole dando agli accordi una durata più lunga.

Parimente l'unisono, cioè de'suoni raddoppiati che sieno delle note sensibili del tuono seguente come la quarta, la settima, la quinta. Esempio:

da *do* magg. a *si* magg. o min.

do	_____	sol	_____	<i>mi</i>
Sol	_____	sol	_____	<i>sol</i>
Mi	_____	mi	_____	<i>mi</i>
Do	_____	do	_____	<i>do</i>
Si	_____	Si	_____	<i>si</i>
LA#	_____	La #	_____	<i>la #</i>
Do#	_____	do #	_____	<i>do #</i>
FA#	_____	Fa #	_____	<i>fa #</i>
Si	_____	Fa #	_____	<i>re # o b</i>

Non vi ha modulazione che un abile armonista non possa fare con quattro accordi al più.

In ogni specie di modulazione si badi a concatenare gli accordi nella maggiore prossimità di suoni, ed a fare che un suono risolva sull'altro vicino.

CAPO DECIMOQUINTO

Collegamento di accordi dissonanti.

Esamineremo in questo capo le condizioni che è d'uopo osservare per formare delle *progressioni di settime*, ossia collegare questi accordi dissonanti fra di loro. In queste *progressioni* spesso gli accordi non seguono la loro risoluzione naturale, ed un accordo dissonante può risolvere su d'un altro egualmente dissonante o anche più, fino all'accordo meno dissonante di settima di 1.^a specie, ed alla conciliazione dell'udito sulla consonanza dell'accordo perfetto. Esempio:

	<i>Mi — mi — sol — si — re</i>
<i>Sol — sol — si — re — fa</i>	<i>La — mi — sol — la — do</i>
<i>do — sol — si — do — mi</i>	<i>Re — re — fa — la — do</i>
<i>Fa — fa — la — do — mi</i>	<i>Sol — re — fa — sol — si</i>
<i>Si — fa — la — si — re</i>	<i>Do — do — mi — sol — do</i>

Questo esempio si compone de' sette accordi di settima della scala di *do*, in fondamentali e con tutti i loro suoni. La progressione è meno dissonante sopprimendo il quarto suono di ciascun accordo. In essa si osserva: 1.^o che i bassi fondamentali degli accordi distano di quinta inferiore, o, il che è lo stesso, di quarta superiore: 2.^o che ciascun accordo è composto de' suoni medesimi della scala, niuno alterato: 3.^o che i

suoni o le *parti* degli accordi discendono per *gradi congiunti*, ossia in distanza di tuono o di semituono dall' antecedente: 4.^o che la settima dissonante di ciascun accordo trovasi preparata dalla terza dell' accordo precedente. Queste quattro condizioni sono indispensabili per potere adoperare di simili progressioni. L'esempio seguente è nel modo minore:

La —do—mi—la

Re —do—re —fa —la

Sol—Si—re —fa —sol

Do —Si—do —mi—sol

Fa—*La* —do—mi—fa

Si —*La* —*Si*—re —fa

Mi—*Sol*♯—*Si*—re —mi

LA—*La* —do—mi

Si scorge da questo esempio che in una progressione di accordi di settima in tuono minore, non si altera la 6.^a e la 7.^a della scala, eccetto che nel penultimo accordo che deve esser di *settima dominante* per risolvere sull' acc. perfetto minore.

Si possono fare delle progressioni di acc. di *sett. dominanti*, de' quali similmente le note fondamentali scendono di quinta come nelle precedenti.

do —mi—sol—si♭—do

Fa —mi♭—fa —la —do

Si♭—re —fa —la♭—si♭

Mi♭—re♭—mi♭—sol—si♭

La♭—do—mi♭—sol♭—la♭

(Re♭—do♭—re♭—fa —la♭

Do♯—Si—do♯—mi♯—sol♯

Fa♯—La♯—do♯—mi—fa♯

Si —La —Si—re♯—fa♯

Mi—Sol♯—Si—re—mi

LA—Sol—La—do♯—mi

Re—Fa♯—La—do—re

SOL—Fa—Sol—Si—re

Do—Mi—Sol—do (1)

(1) Il settimo accordo in questo esempio corrisponde a' medesimi suoni dell' antecedente. Per regolarità della scrittura musicale non potrebbesi senza questa trasformazione di note far passaggio dall' accordo di *re bem.* a quello di *fa dies.* poichè il basso fond. del

Questa è la progressione di tutti gli accordi di *settima dominante* su' dodici suoni ed in fondamentali. Sopprimendo la nota fond. di ciascun accordo, si ha la progressione in rivolti nella quale il basso sensibile scende cromaticamente.

La settima dissonante di ciascuno di questi accordi non si prepara, poichè, come vedemmo, questa specie di accordo non esige preparazione.

Una progressione di settime dominanti non si compone generalmente che di tre o quattro accordi, e spesso comincia come nel 2.^o degli esempi seguenti, dalla dominante del secondo grado della scala aggirandosi fra' tuoni relativi:

1.^o

mi — sol — do
re $\sharp$ — fa $\sharp$ — la — si
re $\natural$ — mi — sol $\sharp$ — si
do $\sharp$ — mi — sol — la
do $\natural$ — re — fa $\sharp$ — la
Si — re — fa — sol
do — mi — do

2.^o

do — sol — do — mi
La — la — do $\sharp$ — sol
Re — la — do — fa $\sharp$
Sol — sol — si — fa $\sharp$
Do — sol — si $\flat$ — mi
Fa — fa — la — fa
Sol — fa — si — re
Do — mi — do

secondo accordo non disterebbe di quinta inf. riguardando alla scrittura delle note, ma di sesta diminuita inf. o terza ecced. superiore, e fra questi due tuoni non è alcuna relazione come non ve n'è fra do $\natural$ e mi $\sharp$ v. pag. 23. Si adopera adunque questo mezzo che dicesi *enarmonia* onde ci occuperemo in uno dei seguenti capi, che consiste in considerare un medesimo semituono or con uno or con altro nome. Senza questo mezzo bisognerebbe denotare i tuoni fond. degli accordi seguenti: dall'ottavo in poi sol $\flat$ do $\flat$ fa $\flat$, si $\flat\flat$, mi $\flat\flat$, la $\flat\flat$, re $\flat\flat$, andando incontro ad una complicata quantità di segni accidentali. Nondimeno questa trasformazione di note di suoni *identici* o *omotoghi* il più delle volte rimane sottintesa nello scopo di non complicare la scrittura — Siccome ciascun accordo di questo esem-

Terminiamo questo soggetto adducendo un esempio di progressione di accordi perfetti e di settima uniti insieme, de' quali del pari i bassi fondamentali distano di quinta inferiore. Esempio:

—•—	<i>La—do—mi</i>
<i>do — mi — sol</i>	<i>Sol—Si^b—do[#]—mi</i>
<i>do[#]—mi — sol — la</i>	<i>Fa—La—re</i>
<i>re — fa — la</i>	<i>FA ——— La — fa</i>
<i>Si — re — fa — sol</i>	<i>SOL ——— do — mi</i>
<i>do — mi — sol</i>	<i>Sol—mi — sol</i>
<i>La — do — mi — fa</i>	<i>La—mi^b—fa[#]</i>
<i>Si — re — fa</i>	<i>Si — re — fa^q</i>
<i>Sol[#]—Si — re — mi</i>	<i>do — mi</i>

Il sesto accordo di questo esempio è di settima maggiore che risolve sull'acc. diminuito invece che sulla settima di 3.^a specie. Il decimo acc. è di settima diminuita su *do diesis*, ossia l'accordo di nona minore su *la* senza la sua nota fond., e che risolve secondo sua legge sull'acc. perf. minore di *re*. L'antipenultimo accordo è settima diminuita *fa[#]—la—do—mi^b* in rivolto e senza il *do*, derivato di nona minore su *re*, il quale non risolve sull'acc. perfetto, ma sul diminuito, ossia sulla parte superiore dell'acc. di 7.^a dominante che ritorna al *do* (1).

pio si trascriverebbe sul *pentagramma* con note di semibrevi, così que' due si scriverebbero in note di minime e legate fra loro; v. pag. 10 paragrafo secondo.

(1) Si possono fare delle progressioni di accordi di Sett. 2.^a specie e Dominanti, ovvero di Sett. 3.^a sp. e Dom. i cui bassi fond. scendano di quinta come in tutte le precedenti, partendo da un tuono e ritornando ad esso come nella progr. a pag. 101. Queste tuttavia sono ottime come esercizio, ma in musica le più lunghe pro-

CAPO DECIMOSESTO

Enarmonia o transizione enarmonica.



Il soggetto di cui ci occuperemo in questo capo e del quale ci troviamo di aver già dato nozione nella nota a pag. 101, compirà la teorica delle modulazioni ed insieme l'intelligenza di tutte le materie trattate finora, delle quali è come un riepilogo. Noi lo svilupperemo compiutamente, come quello onde procedono i più nuovi e belli effetti della musica moderna.

L'*enarmonia* o *transizione enarmonica* consiste in considerare un medesimo suono or come un semituono or come un altro, e però come parte di un accordo diverso: *do* # *re* b, *fa* # *sol* b etc. corrispondono a' medesimi suoni, onde deriva che un medesimo intervallo cambia natura, dando vario nome a' suoni onde si compone. V. pag. 33 paragr. 3 e seg.

L'intervallo che contiene in se il segreto dell'*enarmonia* e che potrebbesi denominare intervallo *enarmonico*, è quello di quinta diminuita o più comunemente di quinta *falsa*. In effetti l'intervallo *si-fa* l'unico di quinta falsa composto di suoni ambi naturali che risolve sull'intervallo di terza *do-mi* ed il suo rivolto *fa-si* sulla *sesta mi-do*, v. Accordo diminuito pag. 56,

gressioni che s'incontrano, non si compongono che di quattro o cinque accordi.

cambiasi nel rivolto di un altro intervallo di quinta falsa, denominandone altrimenti i suoni ossia: *si-mi* #, e nel rivolto *mi* #-*si*, ond'è che la loro rispettiva risoluzione è la seguente:

5. ^a falsa	rivolto 4. ^a ecced.
<i>Si</i> — <i>fa</i>	<i>Si</i> — <i>mi</i> #
<i>do</i> — <i>mi</i>	<i>La</i> # — <i>fa</i> #
rivolto 4. ^a ecced.	5. ^a falsa
<i>fa</i> — <i>si</i>	<i>mi</i> # — <i>si</i>
<i>mi</i> — <i>do</i>	<i>fa</i> # — <i>la</i> #

Al primo intervallo posto *Sol* per basso ed al secondo *Do* #, si ottengono due accordi di settima dominante ne' quali è taciuta la quinta *re*, e *sol* #.

Adunque qualunque quinta falsa diventa rivolto di un'altra, mutando nome ad uno de' suoi suoni, ed ha però due risoluzioni differenti.

Ecco gli altri dieci intervalli di quinta falsa con le loro rispettive risoluzioni.

<i>do</i> — <i>sol</i> b	<i>do</i> # — <i>sol</i>	<i>re</i> — <i>la</i> b	<i>re</i> # — <i>la</i>	<i>mi</i> — <i>si</i> b
<i>re</i> b — <i>fa</i>	<i>re</i> — <i>fa</i> #	<i>mi</i> b — <i>sol</i>	<i>mi</i> — <i>sol</i> #	<i>fa</i> — <i>la</i>
<i>fa</i> # — <i>do</i>	<i>sol</i> — <i>re</i> b	<i>sol</i> # — <i>re</i>	<i>la</i> — <i>mi</i> b	<i>la</i> # — <i>mi</i>
<i>sol</i> — <i>si</i>	<i>la</i> b — <i>do</i>	<i>la</i> — <i>do</i> #	<i>si</i> b — <i>re</i>	<i>si</i> — <i>re</i> #

Deriva da quest' analisi, che qualunque accordo contenga come sua parte integrante questo intervallo, è suscettivo di *enarmonia*, laonde gli accordi enarmonici

sono: *la settima dominante*, *la sesta eccedente*, *la settima diminuita*, ciascuno de'quali può mutarsi mercè la denotazione diversa di tutti o di alcuni de' suoi suoni, in un altro accordo ed aver varia risoluzione. L'accordo p. e. *fa-la-do-mi^b* può mutarsi in *fa-la-do-re[#]*; nel primo caso è settima dominante, nel secondo è sesta eccedente e la loro risoluzione è la seguente:

<i>Fa</i> — <i>fa</i> — <i>la</i> — <i>do</i> — <i>mi^b</i>	<i>fa</i> — <i>la</i> — <i>do</i> — <i>re[#]</i>
<i>Si^b</i> — <i>fa</i> — <i>si^b</i> — <i>re</i>	<i>mi</i> — <i>sol[#]</i> — <i>mi</i> (1)

poichè l'intervallo di quinta diminuita *la-mi^b* mutasi in quarta eccedente *la-re[#]*, e però il primo deve risolvere a *si^b-re* l'altro in *sol[#]-mi*.

Adunque un accordo di settima dominante può mutarsi adoperando l'enarmonia in accordo di sesta eccedente, e per converso un accordo di sesta eccedente in settima dominante.

L'accordo di settima dom. p. e. su *do[#]* nel primo degli esempi seguenti, mutasi mercè l'enarmonia in accordo di sesta ecced., e così un accordo renduto dai medesimi suoni in vece che risolvere sul maggiore o minore di *fa[#]*, risolve sull'accordo maggiore di *do*, ovvero nella maniera dell'esempio come a pag. 76, nel modo maggiore o minore di *fa*. Nel secondo esempio per contrario, un accordo di sesta eccedente mutasi in settima dominante, ed invece di risolvere sull'accordo maggiore di *re*, ovvero facendo cadenza nel

(1) Nel secondo accordo di questo esempio è taciuto il *si* per evitare la successione di due quinte giuste per moto retto, che sarebbero *fa-do*, *mi-si*; ecco perchè sul sesto grado discendente della scala minore si accompagna quest'accordo con quarta eccedente, *si bequadro*, invece che con la quinta. V. Scala minore p. 71.

magg. o minore di *sol*, risolve sul magg. o minore di *la* $\flat$.

1.°

(*Do* $\sharp$ —*Sol* $\sharp$ —*Si*—*mi* $\sharp$
Re $\flat$ —*La* $\flat$ —*Si*—*fa*
Do—*La*—*do*—*fa*
DO—*Sol*—*Si* $\flat$ —*mi*
FA—*Fa*—*La*—*fa*

2.°

(*Mi* $\flat$ —*Si* $\flat$ —*do* $\sharp$ —*sol*
Mi $\flat$ —*Si* $\flat$ —*re* $\flat$ —*sol*
LA $\flat$ —*La* $\flat$ —*do*—*la* $\flat$
 (1)

I due accordi risolutivi possono esser anche minori.

Perchè un accordo di settima dominante si muti in sesta eccedente e per contrario, è d'uopo che questi due accordi non sieno rivoltati, ma in fondamentali come in questi esempi.

L'accordo di *settima diminuita* essendo composto di due intervalli di quinta falsa, è suscettivo però di quattro denotazioni differenti quantunque renduto da' medesimi suoni. Eccone la pruova:

si—*re*—*fa*—*la* $\flat$ *do*—*mi* $\flat$ —*sol* $\flat$ —*si* $\flat\flat$ *do* $\sharp$ —*mi*—*sol*—*si* $\flat$
do $\flat$ —*re*—*fa*—*la* $\flat$ *do* $\sharp$ —*re* $\sharp$ —*fa* $\sharp$ —*la* *re* $\flat$ —*mi*—*sol*—*si* $\flat$
si—*re* $\sharp$ —*mi* $\sharp$ —*sol* $\sharp$ *do*—*mi* $\flat$ —*fa* $\sharp$ —*la* *re* $\flat$ —*fa* $\flat$ —*sol*—*si* $\flat$
si—*re*—*fa* $\sharp$ —*sol* $\sharp$ *do*—*mi* $\flat$ —*sol* $\flat$ —*la* *do* $\sharp$ —*mi*—*sol* $\flat$ —*la* $\sharp$ (2)

(1) Nella prima battuta di questi esempi ciascuno de' due accordi è di minime *legate*. V. pag. 10 paragr. 2. Alcune volte, come già notammo, l'accordo non cambia denotazione, e la trasformazione enarmonica rimane sottintesa, nello scopo di evitare complicazione di segni accidentali, ciò si farebbe in questi esempi, sopprimendo il secondo accordo.

(2) Questi dodici accordi di settima diminuita non ne fanno che tre sul pianoforte, sull'organo, sull'arpa. In effetti suonando i tre primi accordi, si ravvisa che tutti i suoni sono stati percossi, ed il quarto accordo di settima diminuita su *re* $\flat$, si compone degl'identici suoni del primo e così di seguito.

In ciascuno de' tre secondi accordi il basso è il secondo suono, in ciascuno de' tre terzi accordi è il terzo suono, ed in ciascuno degli altri è il quarto, e così i suoni degli accordi si succedono in distanza di terza minore, e fra i due suoni estremi è intervallo di settima dim. come ne' tre primi accordi.

<i>si</i> - <i>re</i> - <i>fa</i> - <i>la</i> ♭	<i>do</i> - <i>mi</i> ♭ - <i>sol</i> ♭ - <i>si</i> ♭ ♭	<i>do</i> ♯ - <i>mi</i> - <i>sol</i> - <i>si</i> ♭
<i>re</i> - <i>fa</i> - <i>la</i> ♭ - <i>do</i> ♭	<i>re</i> ♯ - <i>fa</i> ♯ - <i>la</i> - <i>do</i> ♯	<i>mi</i> - <i>sol</i> - <i>si</i> ♭ - <i>re</i> ♭
<i>mi</i> ♯ - <i>sol</i> ♯ - <i>si</i> - <i>re</i> ♯	<i>fa</i> ♯ - <i>la</i> - <i>do</i> - <i>mi</i> ♭	<i>sol</i> - <i>si</i> ♭ - <i>re</i> ♭ - <i>fa</i> ♭
<i>sol</i> ♯ - <i>si</i> - <i>re</i> - <i>fa</i> ♯	<i>la</i> - <i>do</i> - <i>mi</i> ♭ - <i>sol</i> ♭	<i>la</i> ♯ - <i>do</i> ♯ - <i>mi</i> - <i>sol</i> ♯

Disposti così i suoni degli accordi, il basso fond. di ciascuno di essi è la terza maggiore anteriore con la quale compongono l'accordo di nona minore; e però de' quattro accordi della prima serie i bassi fondamentali sono *sol*, *si* ♭, *do* ♯, *mi*: dei quattro seguenti sono *la* ♭, *si*, *re*, *fa*: degli ultimi quattro sono *la*, *do*, *mi* ♭, *fa* ♯.

Adunque un accordo di settima diminuita renduto da' medesimi suoni è parte superiore di quattro accordi di nona minore, secondo la denotazione de' suoi suoni, ed ha però quattro risoluzioni differenti, cioè ne' modi maggiori o minori della quinta inferiore del basso fondamentale. In altre parole: un accordo di settima diminuita può risolvere su' quattro *modi* de' quattro semituoni seguenti i suoi suoni. E siccome l'intervallo di quinta falsa può risolvere sulla terza maggiore o minore, così questi quattro modi possono esser maggiori o minori. In effetti il primo accordo di settima diminuita mutato enarmonicamente in ciascuno degli altri risolve sui modi maggiori o minori di *do*, *mi* ♭ *fa* ♯, *la*; del pari il secondo in quelli di *re* ♭, *mi*, *sol*,

si $\flat$; ed il terzo ne' quattro di *re*, *fa*, *la* $\flat$, *si*, (1).

L'accordo di settima diminuita oltre che può risolvere direttamente su d' uno de' quattro tuoni come acc. di nona minore privo del basso fond. come nell'esempio seguente :

<u><i>si</i> $\sharp$</u>	<i>re</i>	<i>fa</i>	<i>la</i> $\flat$
<i>do</i>	<i>mi</i> $\flat$	<i>sol</i>	
<u><i>la</i> $\flat$</u>	<u><i>si</i> $\sharp$</u>	<i>re</i>	<i>fa</i>
<i>sol</i>	<i>do</i>	<i>mi</i> $\flat$	
<i>fa</i>	<i>la</i> $\flat$	<u><i>si</i> $\sharp$</u>	<i>re</i>
<u><i>mi</i> $\flat$</u>	<i>sol</i>	<i>do</i>	
<i>re</i>	<i>fa</i>	<i>la</i> $\flat$	<u><i>si</i> $\sharp$</u>
	<i>mi</i> $\flat$	<i>sol</i>	<i>do</i>

può risolvere anche nella seguente guisa , considerando cioè il semituono seguente a qualunque de'suoi suoni come Dominante , e però dandole prima l'accordo della Tonica, e poi quello di 7.^a dominante che risolve secondo sua legge sull'acc. magg. o min. della sua quinta inferiore. Esempi :

1.^o

2.^o

<u><i>Si</i> $\sharp$</u>	<i>re</i>	<i>fa</i>	<i>la</i> $\flat$
<i>Do</i>	<i>do</i>	<i>fa</i>	<i>la</i>
<i>Do</i>	<i>Si</i> $\flat$	<i>mi</i>	<i>sol</i>
<u><i>FA</i></u>	<i>La</i>	----	<i>fa</i>

<u><i>Re</i></u>	<i>do</i> $\flat$	<i>fa</i>	<i>la</i> $\flat$
<i>Mi</i> $\flat$	<i>do</i>	<i>mi</i> $\flat$	<i>la</i> $\flat$
<u><i>Mi</i> $\flat$</u>	<i>Si</i> $\flat$	<i>re</i> $\flat$	<i>sol</i>
<i>LA</i> $\flat$	<i>La</i> $\flat$	<i>do</i>	<i>la</i> $\flat$

(1) Delle due risoluzioni la più naturale è nel modo minore come vedemmo a pag. 75.

3.°

4.°

Mi# — re — sol# — si
Fa# — re — fa# — si
FA# — do# — mi — la#
SI — Si — re — si

Sol# — re — fa — si
La — re — fa — la
LA — do# — mi — sol-la
Re — re — fa — la

Dopo la minuta analisi che abbiamo fatto degli accordi co' quali l' enarmonia è possibile, si potrà ben comprendere l' esempio seguente :

	<u>Solb</u> — <u>si</u> ^b — — do — <u>mi</u> ^b
	<u>Fa</u> — <u>la</u> — — do — <u>re</u> [#]
<u>do</u> — <u>solb</u> — <u>si</u> ^b — <u>mi</u> ^b	<u>Mi</u> — <u>la</u> — — do — <u>mi</u>
<u>dob</u> — <u>solb</u> — <u>la</u> — <u>mi</u> ^b	<u>Mib</u> — <u>si</u> ^b — — do — <u>solb</u>
<u>Sib</u> — <u>solb</u> — <u>si</u> ^b — <u>mi</u> ^b	<u>Re</u> — <u>la</u> — — <u>si</u> [#] — <u>fa</u> [#]
<u>Si</u> ^b — <u>solb</u> — do — <u>mi</u> ^b	<u>Do</u> [#] — <u>la</u> [#] — — do [#] — <u>fa</u> [#]
<u>Lab</u> — <u>fa</u> [#] — do — <u>mi</u> ^b	<u>DO</u> [#] — <u>sol</u> [#] — <u>si</u> — do [#] — <u>mi</u> [#]
<u>Sol</u> — <u>sol</u> — do — <u>mi</u> ^b	<u>FA</u> [#] — <u>fa</u> [#] — <u>la</u> [#] — do [#] — <u>fa</u> [#]

Questo esempio suppone che si parta dal modo di reb nel quale la settima diminuita do-mi^b solb-si^b è parte superiore dell' accordo di nona minore sulla dominante la^b. Questa medesima settima diminuita si muta enarmonicamente in quattro accordi di sesta eccedente: dob-mi^b solb-la^b, la^b do-mi^b fa[#], fa-la do-re[#], re-fa[#] la-si[#] rimanendo sospesa la sua risoluzione fino al terzo ultimo accordo. Dopo ciascun terzo

accordo si può fare anche cadenza con l'acc. di 7.^a dominante e Tonica (1).

Sarà parimente agevole di comprender l'esempio seguente nel quale si parte da un' accordo di settima di 3.^a specie nel tuono di *mi*♭, e si modula a *re* maggiore.

<i>mi</i> ♭ — <i>fa</i> — <i>la</i> ♭ — <i>do</i> ♭	<i>Si</i> ♯ — <i>fa</i> — <i>la</i> ♭ — <i>re</i> ♭
<i>re</i> — <i>fa</i> — <i>la</i> ♭ — <i>do</i> ♭	<i>Si</i> ♭ — <i>fa</i> — <i>sol</i> ♯ — <i>re</i> ♯
<i>re</i> ♭ — <i>fa</i> — <i>la</i> ♭ — <i>si</i> ♯	<i>La</i> — <i>fa</i> ♯ — <i>la</i> — <i>re</i>
<i>do</i> — <i>fa</i> — <i>la</i> ♭ — <i>do</i>	<i>LA</i> — <i>sol</i> — <i>la</i> — <i>do</i> ♯
	<i>Re</i> — <i>fa</i> ♯ — <i>la</i> — <i>re</i>

L' enarmonia è fra il secondo ed il terzo accordo, mutando il *do* ♭ in *si* ♯ e però una 7.^a dim. in 6.^a eccedente. Del pari fra il 5.^o ed il 6.^o, mutando *la* ♭ in *sol* ♯ ossia un accordo di sesta eccedente (in terzo rivolto) in uno di 6.^a eccedente in fondamentale.

Riepilogando quello che abbiain detto : Con un accordo di sesta eccedente si può modulare in un tuono maggiore o minore, di cui la dominante è il suono precedente al basso come nell' esempio 1.^o pag. 107. Con un accordo di settima diminuita si può modulare in quel tuono maggiore o minore, del quale la dominante è il suono seguente al basso , come nei quattro esempi a pag. 109.

Questi esempi si riducono alla seguente formola generale di :

1.^o accordo. — *Settima diminuita* sul semituono precedente la dominante del tuono cui si va, ov-

(1) Questi quattro accordi di 6.^a ecced. armonizzano il sesto grado discendente delle scale minori di *mi bem.* *do*, *la*, *fa dies.* dove sono accompagnati con quarta ecced. invece della quinta , per la ragione addotta nella nota a pag. 106.

vero: Accordo di *sesta eccedente* sul semituono seguente la dominante.

2° accordo. — Secondo rivolto dell' accordo maggiore o minore della Tonica.

3° accordo. — Settima dominante.

4° accordo. — Accordo della Tonica in fondamentale.

Si può fare una progressione di settime diminuite in ascendere o in discendere. Esempi:

1.
re — la $\flat$ — si — fa
mi $\flat$ — la — do — fa $\sharp$
mi — si $\flat$ — re $\flat$ — sol
fa — si — re — la $\flat$
etc.

2.
fa — si — re — la $\flat$
mi — si $\flat$ — re $\flat$ — sol
mi $\flat$ — la — do — fa $\sharp$
re — la $\flat$ — si — fa
etc.

In questi accordi ciascuna parte scende di semituono. Similmente sulla Tonica o sulla Dominante come basso, si possono porre molti accordi di *sett. diminuita*, e finalmente fermarsi sull' acc. perf. o di sett. dominante il quale risolva secondo sua legge naturale. Esempi:

Sulla Tonica		Sulla Dominante	
Si $\flat$ — do — sol	Sol — Si — re — sol		
La — do — fa $\sharp$	La — do — mi $\flat$ — fa $\sharp$		
La $\flat$ — Si — fa $\flat$	La $\flat$ — Si — re — fa		
DO Sol — Si $\flat$ — mi	SOL Sol — Si $\flat$ — do $\sharp$ — mi		
Fa $\sharp$ — La — mi $\flat$	Fa $\sharp$ — La — do — mi $\flat$		
Fa — La $\flat$ — re	Fa — La $\flat$ — Si — re		
Fa — Sol — Si	Fa — Sol — Si		
Mi — Sol — do	DO Mi — Sol — do (1)		

(1) Un basso comune a parecchie armonie chiamasi *Pedale*. — Il Do ed il Sol durano per tutte le battute, e si scrivono in note di semibrevis legate.

S'impiega spesso l'accordo di settima diminuita nelle cadenze finali, sulla quarta eccedente del tuono, dopo l'accordo della quarta giusta (v. es. 3 e 2 in capo di pag. 85 ed 86); ovvero anche sulla sesta, nel qual rivolto e negli altri chiamasi pure accordo di sesta maggiore, poichè è tale l'intervallo fra le sue note estreme.

Nell'adoperare l'enarmonia s'incontrano talora di alcuni intervalli banditi dall'armonia corretta, come quelli p. e. di *do-fa* $\flat$ invece di *do-mi*, *fa* $\flat$ -*si* invece di *mi-si*, *do-si* $\sharp$ invece di *Do-do*, e simili.

Aggiungiamo finalmente alle osservazioni precedenti sull'accordo di settima diminuita che: 1° qualunque accordo di questa natura si muta in Settima dominante o in Sesta eccedente, diminuendo di semituono uno dei quattro suoi suoni. 2° si riduce ad accordo di Settima di terza specie, aumentandone uno. 3° si riduce ad acc. di Settima di seconda specie, aumentandone di semituono due de'suoni vicini, o accrescendoli, il che torna al medesimo. 4° si riduce ad accordo di Settima di quarta specie, diminuendone il primo suono ed accrescendone l'ultimo di semituono. Da ciò si vede in quanti tuoni differenti e con quanti giri diversi di armonia si può modulare per mezzo di un medesimo accordo di Settima diminuita (1).

(1) Il ridurre e trasformare un accordo in un altro seguendo le norme suddette, è un eccellente esercizio per apprendere a maneggiare gli accordi con prontezza, e non rimanere mai inceppato per mancanza di mezzi e di meccanismo musicale nello sviluppo de' propri pensieri, e per potere a colpo d'occhio riconoscere la natura e l'origine di un accordo rivoltato, i cui suoni s'incontrano spesso nella maggiore prossimità, ed ove si voglia scriverli, non ingannarsi nella loro denominazione il che è gravissimo errore.

CAPO DECIMOSETTIMO

Moto delle parti negli accordi.

Il modo come distribuire e disporre le varie *parti* cioè i suoni negli accordi, costituisce l'obbietto speciale del *contrappunto* che chiamasi anche però *disposizione di parti*. Esso intende a regolare il moto vicendevole dei suoni l'uno rispetto all'altro, sieno questi prodotti dalla voce umana o dagli strumenti, a serbare fra l'uno e l'altro quelle relazioni armoniche necessarie, ad evitare il cattivo effetto sull'udito che producono alcuni movimenti di determinati intervalli e dare a ciascuna *parte* dell'accordo una risoluzione competente. Noi non faremo in questo capo che enunciare le nozioni essenziali, poichè usciremmo de' limiti che ci siamo imposti.

Una voce non può cantare altrimenti, come è chiaro, che: 1° ripetendo il medesimo suono; 2° ascendendo o discendendo di grado ossia per intervalli di scala, il che dicesi ascendere o discendere *per gradi congiunti*; 3° ascendendo o discendendo per salti di terza, di quarta etc. il che dicesi ascendere o discendere *per gradi disgiunti*.

Or se cantano simultaneamente due voci, dalle loro relazioni nascono quattro movimenti diversi a' quali si dà nome di :

- 1.^o *Moto parallelo.*
- 2.^o *Moto retto.*
- 3.^o *Moto obliquo.*
- 4.^o *Moto contrario.*

Il 1.^o si ha quando le *parti* rimangono sullo stesso grado, sia qualunque il loro valore di tempo. Il 2.^o quando le parti salgono o scendono ambedue per gradi *congiunti o disgiunti*. Il 3.^o quando una parte rimane sullo stesso grado, e l'altra si muove in qualunque verso. Il 4.^o allorchè una delle parti sale e l'altra discende. Esempi:

1. ^o	2. ^o	3. ^o	4. ^o
moto parallelo	moto retto	moto obliquo	moto contrario
do — la	do — mi	sol — si	re — fa
do — la	mi — sol	sol — do	Si — sol
do — la	re — fa	sol — mi	do — mi
do — la	Si — re	sol — re	La — fa
do — la	do — mi	sol — fa	Si — re

Se più di due voci si accordano insieme, questi vari *moti* si combinano e s'incontrano nel medesimo tempo, come nell'esempio seguente nel quale la prima parte è in moto contrario con la seconda e con la quarta, queste sono in moto retto fra loro, e tutte e tre sono in moto obliquo rispetto alla terza.

1. ^a	2. ^a	3. ^a	4. ^a
do —	mi —	sol —	do
Si —	fa —	sol —	re

Del pari nell'esempio seguente, dove le due parti estreme sono in moto contrario, poichè la più acuta sale e la più bassa discende, o per converso dall'ottavo accordo in poi. Le parti intermedie ora sono in moto *obliquo* con le altre, ora in moto *retto* o in *contrario*.

	do do (1)
	Si — re
	Si ^b — do — mi
La	do — fa
La ^b	do — mi ^b — fa [#]
Sol	do — mi — sol
Fa [#]	do — mi ^b — la
Fa ^b	re — sol — si
Mi	do — sol — do
Fa	do — fa — la ^b
Sol	Si — fa — sol
Do	do — mi — do

Premesse queste nozioni, riesce agevole comprendere che cosa significano quinte ed ottave per moto retto. Le prime, perchè producono un cattivo effetto all'udito, sono proscritte dalla buona armonia. Lo stesso accade di due o più ottave consecutive per moto retto, quando si trovano nelle parti estreme dell'armonia o nelle intermedie. Si paragonino i due esempi seguenti suonandone gli accordi *in complesso*, ed *arpeggiati* (2).

(1) Si suppone che sieno due o più voci che partano all'unisono dallo stesso do.

(2) L'accordo dicesi *arpeggiato* quando i suoi suoni non vengono percossi simultaneamente, ma successivamente.

1.° (cattivo)

2.° (buono)

Do — mi — sol — do
Si — fa — sol — si

Do — mi — sol — do
Re — fa — sol — re

Do — mi — sol — do
FA# — mi — fa# — do

SOL — mi — sol — do
SOL — re — sol — si

Do — mi — sol — do

Do — mi — sol — do
Si — fa — sol — re

Do — mi — sol — do
Re — fa — sol — si

Do — mi — sol — do
FA# — mi — la — do

SOL — mi — sol — do
SOL — re — sol — si

Do — mi — sol — do

Il primo di questi esempi è scorretto, poichè le parti estreme de' cinque primi accordi fanno ottave manifeste per moto retto, e dal sesto accordo al settimo le fa il basso con la terza parte; mentre che nel secondo es. il moto contrario le evita; e questo ha di più il vantaggio sull'altro di essere più pieno di armonia, poichè sono posti tutti i suoni degli accordi, laddove nel 1.° ne sono soppressi alcuni e raddoppiati altri. Gli accordi sono in generale più corretti e però più armonici, quando vi si fanno sentire, ove sia possibile, tutti i loro suoni in vece che raddoppiare gli stessi.

È da osservarsi sulla successione delle ottave, che fuori de' casi simili a quelli dell'esempio precedente, si può fare un seguito di ottave all'unisono fra due o più parti, come nell'esempio pag. 99.

È chiaro che per isfuggire la successione delle ottave e delle quinte negli accordi, è d'uopo talora sopprimerne o raddoppiarne alcun suono. Su ciò è da

notarsi : che bisogna serbar quelli che costituiscono il carattere dell'accordo, come la terza negli accordi perfetti, la settima o qualunque altra nota *sensibile* negli accordi dissonanti. Dovendo sopprimere p. e. una *parte* nell'acc. perf., val meglio sopprimerne la quinta che la terza, poichè questa determina la natura dell'accordo se maggiore o minore ; così in un accordo di settima potrà sopprimersi la quinta, di raro la fondamentale, non mai la settima e la terza. Il raddoppiamento de' medesimi suoni, le *ottave*, non fanno che rinforzare l'armonia. Le note sensibili negli acc. dissonanti non si raddoppiano, ed in generale tutte quelle che hanno unica risoluzione, poichè raddoppiandole ne risulterebbero due ottave, non potendo rimanere una parte senza risoluzione ; sicchè p. e. non può raddoppiarsi la settima nell'accordo di Dominante, nè la terza, avendo ambedue una sola risoluzione. La quinta può raddoppiarsi poichè si può risolverle per moto contrario, l'una discendendo alla prima dell'accordo seguente, l'altra salendo alla terza. Dicasi il medesimo della nota fond. che è comune ai due accordi. V. p. 57. Acc. di Sett. Dominante.

De' tre moti delle parti, il moto contrario è quello che ha maggior vaghezza degli altri due, segue a questo il moto obliquo, e quindi il moto retto, nel quale devesi studiare di evitare la successione delle quinte e delle ottave. Da una quinta perfetta si può per moto retto passare ad una quinta *falsa*, non così per converso (1).

(1) La regola che proibisce la successione di due quinte per moto retto si fonda nel cattivo effetto che producono all'udito, poichè contenendo esse la consonanza perfetta, non hanno varietà nè legame armonico fra loro, l'una non richiama l'altra, sieno esse o non

CAPO DECIMOTTAVO

Note reali ed accidentali.



Nella musica si distinguono le note *reali* o *essenziali*, dalle note *accidentali* o di *passaggio*.

Sono le prime i suoni essenziali dell'accordo, quelli che lo compongono e costituiscono la sua natura speciale; sono le altre que' suoni estranei ad esso, ma che tuttavia atteso la loro vicinanza alle note reali, possono esser sostenute dalla sua armonia.

In una melodia i cui primi suoni fossero *do, re, mi, fa, sol, la*, ed il primo accordo *do-mi-sol*, le note *re, fa, la*, sono le *accidentali* e le altre tre sono le note *reali*; il medesimo sarebbe de' suoni *sol, la, si, do, re, mi, fa*, sull'accordo *sol-si-re-fa*, tra i quali i tre

accompagnate dalla terza. Ma quando dal collegamento di un accordo dissonante ad un accordo perfetto derivino naturalmente due quinte unite ad altri suoni, specialmente quando non sieno ambedue perfette, pare che non v'abbia più ragione sufficiente per vietarle rigorosamente, poichè l'effetto non n'è talmente sgradevole da far sacrificare ad esso la melodia o disturbare l'andamento nella disposizione delle parti. Ond'è che non mancano esempi in contrario ne' buoni scrittori, malgrado il borbottare de' pedanti, appunto perchè essendo quelle quinte armonizzate con altre voci, queste danno loro il moto e la varietà che è l'anima della musica. Ed è però che anche all'orecchio più esercitato due quinte siffatte sfuggono sempre inavvertite. Non vi ha nulla di più proficuo su questo soggetto che lo studio sulle disposizioni de' buoni scrittori, assai più che ne' trattati di *contrappunto*.

la, do, mi sono le note di passaggio, e gli altri quattro sono le note reali.

Le note accidentali adunque, dette anche *note di gusto*, poggiano sulla medesima armonia delle note reali degli accordi.

L' introdurre de' suoni estranei agli accordi ne' canti segnò un progresso nella musica, perocchè nella cantilena antica non si osava adoperare che solo i suoni essenziali di que' pochi accordi allora conosciuti. In seguito l' esperienza dimostrò che un medesimo accordo poteva armonizzare anche i suoni immediatamente vicini a ciascuno degli essenziali, cioè quelli che sono in distanza di seconda maggiore e minore inferiore, e di seconda maggiore e minore superiore. Così *do* è circondato da *si*, *si* $\flat$ e da *re* $\flat$, *re*; *mi* è circondato da *re* $\sharp$, *re* e da *fa*, *fa* $\sharp$; come *sol* da *fa* $\sharp$, *fa*, e da *la* $\flat$, *la*. Or siccome un medesimo suono entra a far parte di parecchi accordi, e p. e. *do* è nota reale degli accordi *do-mi-sol*, *fa-la-do*, *la-do-mi*, *la* $\flat$ -*do-mi* $\flat$, *fa-la* $\flat$ -*do*, così accade che talora una frase melodica è suscettiva di parecchie armonie.

Da ciò si vede di quanta importanza riesce il distinguere nel canto le note reali dalle accidentali, perocchè sono le prime quelle che ne determinano l'armonia. Per la qual cosa noi enuncieremo le principali condizioni sotto le quali trovansi adoperate le note di passaggio nella melodia, e parleremo poi brevemente delle loro varie divisioni, fermandoci più in lungo sulle note accidentali che vengono introdotte nell'armonia, e sono generalmente conosciute col nome di *dissonanze*.

Una nota di passaggio non comincia mai una frase, a meno che come appoggiatura, cioè come nota che

risolva, vada a posarsi su di una nota reale. Esempio.

<i>fa# la sol.</i>	<i>re# fa mi.</i>	<i>do# mi re.</i>	<i>la# do si.</i>
<i>Sol</i>	<i>Sol</i>	<i>Sol</i>	<i>Sol</i>
<i>Mi</i>	<i>Mi</i>	<i>Re</i>	<i>Re</i>
<i>Do</i>	<i>Do</i>	SI	SI

Qui le note reali sono distinte con un *punto*, e però si vede che le note di passaggio sono le due antecedenti a ciascuna delle note reali, poichè non fanno parte dell'accordo quantunque sieno sostenute dalla medesima armonia.

Una frase non può terminare su di una nota di passaggio, ma deve rigorosamente fermarsi su di una nota reale dell'accordo per soddisfare l'udito.

Una o più note di passaggio collegansi con le note reali su cui vanno a posare, ascendendo o discendendo *per gradi congiunti* come nell'es. addotto, nel quale ciascuna seconda nota di passaggio si congiunge alla reale in distanza di grado della scala di *do*. Questa specie di note accidentali porta nome di *appoggiature*.

Distinguonsi anche le note accidentali in *Sincopi*, *Anticipazioni*, *Pedali*, *Ritardi*.

Sincopi.

Le *sincopi* sono delle note reali o accidentali, le quali sono percosse in contrattempo del movimento, ossia fra un battere e l'altro del *tempo*. Esempio.

				erome legate				eroma		
	.	sol	la	si	do		do	si	do re mi	
	mi	mi	mi	mi			fa	fa	fa	fa
	do	do	do	do			re	re	re	re (1)

(1) Questo esempio figura due battute di tempo binario di quat-

Il *la* ed il *si* nella prima battuta sono le note accidentali, ed il *do* ed il *mi* della seconda battuta. Per convincersene basta percuoterle uniformemente all'accordo del basso.

Anticipazioni.

Diconsi *anticipazioni* delle note accidentali dell'accordo cui sono unite, e reali dell'accordo seguente. Esempi.

1. ^o	2. ^o
SOL — <i>fa</i> — <i>si</i> — <i>re</i> <i>mi</i>	SOL — <i>Sol</i> — <i>re</i> — <i>fa</i> <i>Sol</i> — <i>do</i> — <i>mi</i>
<i>Do</i> — <i>mi</i> — <i>do</i>	<i>Do</i> — <i>Sol</i> — <i>do</i> — <i>mi</i>

Nel primo accordo del primo esempio è anticipato il *mi* che è nota reale dell'accordo seguente. Nel secondo es. è anticipato l'intero accordo seguente, de' cui suoni i due *do* e *mi* sono accidentali nell'accordo di settima dominante su *Sol*.

Le anticipazioni debbono aver durata molto breve, cosichè in questi due es. le anticipazioni durano un *ottavo* della battuta binaria.

Pedale.

Il *Pedale* è una nota del basso nella durata della quale si pongono molti accordi, rispetto a' quali essa è ora *reale* ed ora *accidentale*. Esempio.

— — — SOL <i>sol</i> — <i>si</i> — <i>sol</i> <i>la^b</i> — <i>do</i> — <i>fa</i> <i>sol</i> — <i>do</i> — <i>mi</i> <i>fa[#]</i> — <i>la</i> — <i>mi^b</i>	SOL <i>fa^b</i> — <i>si</i> — <i>re</i> <i>mi</i> — <i>sol</i> — <i>do</i> <i>re</i> — <i>fa[#]</i> — <i>do</i> <i>re</i> — <i>sol</i> — <i>si</i>
<i>Do</i> — <i>do</i> — <i>mi</i> — <i>do</i> (1)	

tro movimenti eguali del basso, fra l'uno e l'altro de' quali batte la sincope. Il *punto* corrisponde alla *pausa* di *croma*.

(1) I due *Sol* del basso *Pedale* si scrivono in note di *semibreve* le-

Il *sol* del basso è nota reale del primo, del terzo, del quinto, del sesto e dell'ottavo accordo, ed è accidentale degli altri.

Il pedale può adoperarsi sulla Tonica e sulla Dominante di un tuono maggiore o minore, e deve essere nota fondamentale del primo e dell'ultimo accordo (1).

Ritardi.

Il *ritardo* è una nota reale di un accordo, che rimane nell'accordo seguente del quale è nota accidentale, e che va finalmente a posare su di una nota reale del medesimo accordo. Esempi.

1.º

Si — fa — sol — re
do — mi — sol — ^{re}_{do}

2.º

Si — Sol — re — fa
Do — Sol — do — ^{fa}_{mi}

Il *re* che è nota reale del primo accordo, nell'es. 1.º, diventa nota accidentale nel secondo, ritardando la sua nota reale *do*, sulla quale discende poi a risolvere nella seconda metà della battuta. Dicasi lo stesso del *fa* sul *mi* nel secondo esempio.

Il *ritardo* essendo che introdotto nell'accordo perfetto ne distrugge la consonanza, e nell'accordo *sensibile* ne aumenta la dissonanza, va sottomesso alla legge degli accordi dissonanti di *preparazione*, *percussione* e *risoluzione*, come negli esempi addotti, nel primo de' quali il *re* è preparato nel primo accordo di

gale, essendo queste due battute di tempo binario nelle quali ciascun accordo dura una *semi-minima*.

(1) V' ha tuttavia degli esempi di *Pedali* che cominciano o finiscono con accordi rivoltati. Può aver luogo il pedale anche in una delle parti superiori dell'armonia.

cui è nota reale, è percosso nel secondo in sostituzione della nota reale *do* che ritarda, ed è finalmente risoluto, scendendo a posare su di esso *do*; lo stesso è del *fa* sul *mi* nel secondo esempio.

Le note degli accordi le quali sono più frequentemente usate in ritardo nell'armonia, e che portano particolarmente nome di *dissonanze* per la ragione accennata, sono: la *quarta*, la *settima*, la *nona*, le quali risolvono scendendo sulla *terza*, sulla *sesta* e sull'*ottava*, il che è rappresentato da' numeri: 4-3, 7-6, 9-8 Esempi:

1.	2.	3.
$\begin{array}{c} \text{Si} - \text{Sol} - \text{re} - \text{fa} \\ \text{Do} - \text{Sol} - \text{do} - \text{mi} \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{Do} - \text{Sol} - \text{do} - \text{mi} \\ \text{Fa} - \text{La} - \text{do} - \text{re} \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{Si} - \text{fa} - \text{sol} - \text{re} \\ \text{Do} - \text{mi} - \text{sol} - \text{do} \end{array}$

Nel primo di questi esempi il *fa* del secondo accordo è quarta del *do* che è al basso e risolve sulla sua terza *mi*; nel secondo il *mi* è settima del *fa* e risolve sulla sesta *re*; nel terzo il *re* è nona di *do* e risolve sull'ottava dello stesso *do* basso.

Per introdurre adunque una dissonanza nell'armonia vi ha bisogno di due accordi almeno, nel primo dei quali sia preparata, e nel secondo percossa e risolta; la nota che prepara e quella che risolve la dissonanza debbono esser note reali degli accordi.

Le note che possono preparare le dissonanze sono quelle che fanno col basso un intervallo consonante siccome di terza, quinta, sesta ed ottava, ovvero l'intervallo sensibile di settima minore e di quinta diminuita.

La dissonanza di *quarta* può esser preparata dalla 8.^a 3.^a 5.^a 6.^a 7.^a minore, 5.^a falsa.

La dissonanza di *settima* può esser preparata dalla 8.^a 3.^a 5.^a 6.^a

La dissonanza di *nona* soltanto dalla terza o dalla quinta. Esempi:

A

Do — mi — sol — do
Sol — re — sol — ^{do}
 — si
Do — mi — sol — do (1)

B

La — re — fa — do
Sol — re — fa — ^{do}
 — si
Do — do — mi — do

C

Fa — re — la — do
Sol — re — sol — ^{do}
 — si
Do — mi — sol — do

D

Mi — mi — sol — do
Sol — re — sol — ^{do}
 — si
Do — mi — sol — do

E

Re — fa — la — do
Sol — fa — sol — ^{do}
 — si
Do — mi — sol — do

F

Fa[#] — re — la — do
Sol — re — sol — ^{do}
 — si
Do — mi — sol — do

G

do — mi — do
 — ^{do}
 re — fa — si
do — mi — do

H

La — fa — do
 — ^{do}
 re — fa — si
do — mi — do

(1) Ognuno di questi esempi si trascrive in tempo binario, e però la dissonanza e la risoluzione durano ciascuna una minima.

I

do — mi — sol
La — do — sol
fa
Sol — Si — fa
Do — do — mi

L

do — mi — sol
do — mi — la
Si — re — la
sol
do — mi — sol

M

Si — fa — sol — re
do — mi — sol — re
do

N

Sol — fa — si — re
do — mi — sol — re
do

- A. Dissonanza di quarta preparata dall'ottava: Il *do* del secondo accordo è quarta del *Sol* basso, ed è preparato dal *do* dell'accordo precedente, ottava del *Do* basso.
- B. Diss. di quarta preparata dalla 3.^a Il *do* è quarta sul *sol* basso, ed è preparato dal *do* dell'accordo precedente che è terza sul *la* del basso.
- C. Diss. di quarta preparata dalla quinta: Il *do* sul *sol* del secondo accordo, ed il *do* sul *fa* del primo.
- D. Diss. di quarta preparata dalla 6.^a poichè il *do* è sesta del *mi* nel primo accordo.
- E. Diss. di quarta preparata dalla settima minore; la quale è il *do* sul *Re* del primo accordo.
- F. Diss. di quarta preparata dalla quinta falsa: il *do* sul *fa* $\sharp$ del 1.^o accordo.
- G. Diss. di settima preparata dall'ottava: il *do* del secondo accordo è settima sul *re*, ed è preparato dal *do* ottava del basso dell'acc. precedente.
- H. Diss. di settima preparata dalla terza; la quale è il *do* sul *la* del primo accordo.
- I. Diss. di settima preparata dalla quinta.
- L. Diss. di settima preparata dalla sesta: il *la* sul *do* del secondo accordo.
- M. Diss. di nona preparata dalla terza. Il *re* del secondo accordo è nona del *do* basso, ed è preparato dal *re* del primo accordo che è terza del *si* basso.

N. Diss. di nona preparata dalla quinta ; la quale è il *re* sul *sol* basso del 1.^o accordo.

Non bisogna confondere *accordo dissonante* con *dissonanza nell'accordo*. Questa è sempre una nota *estranea* all'accordo o *perfetto* o *dissonante*, nel quale la si può introdurre di passaggio per ritardare una delle note *reali* di esso, laddove che nell'accordo per natura dissonante, la nota *sensibile* è integrale e non vi si può sopprimere senza snaturare l'accordo. La dissonanza per contrario si può sempre sopprimere nell'accordo, poichè essa rappresenta la nota sulla quale risolve, che è quella della seconda metà della battuta cioè del *tempo* debole; anzi la dissonanza o il ritardo di una nota qualunque allora è buono, quando gli si può sostituire la risoluzione, come si può vedere in tutti gli esempi precedenti e seguenti, sopprimendolo.

Si possono introdurre in un accordo due dissonanze, ma allora è d'uopo che si faccia doppia preparazione e risoluzione. Esempio:

Diss. di 4.^a e di 9.^a preparata dalla quinta falsa e dalla terza.

Si	—	fa	—	sol	—	re
		fa	—	sol	—	re
do	—					
		mi	—	sol	—	do

Il *fa* ed il *re* del primo accordo in intervallo di quinta diminuita e di terza dal *Si*, diventano dissonanza di quarta e di nona sul *do* del secondo accordo, e vanno finalmente a risolvere scendendo sulla terza e sull'ottava del *do* dello stesso accordo.

Diamo qui degli esempi di progressioni di dissonanze, mercè le quali si possa comprendere il meccanismo di questo mezzo armonico, ponendo mente alla preparazione di ciascuna dissonanza ed alla sua risoluzione.

Progressione di dissonanze di settima preparate dall'ottava :

— — — — — do — mi — do — — — — — re — fa — si — — — — — mi — sol — do — — — — —	— — — — — fa — la — re ^{mi} — — — — — sol — si — fa — — — — — do — mi — do (1)
---	--

L'ottava del basso di ciascun accordo prepara la dissonanza di settima dell'accordo seguente, la quale risolve sulla sesta.

La dissonanza di settima si può accompagnare anche con la quinta falsa. Esempio :

— — — — — do — mi — sol — do — — — — — re — fa — la ^{do} _{si} — — — — — mi — sol — si ^{re} _{do} — — — — —	— — — — — fa — la — re ^{mi} _{fa} — — — — — sol — si — fa — — — — — do — do — mi
---	--

Progressione di dissonanze di settima preparate dalla sesta.

— — — — — do — mi — sol — — — — — si — re — la — — — — — la — do — sol — — — — — sol — si — fa — — — — —	— — — — — Fa — La — mi ^{re} — — — — — Mi — Sol — re ^{do} — — — — — Re — Fa — do ^{si} — — — — — Do — Mi — do
---	--

(1) Trascrivendo questo es. in tempo quattro-tre, il do, il si ed il

La sesta *la* del basso nel primo accordo, rimane per dissonanza di settima sul *si* dell' accordo seguente, la quale risolve sulla sesta *sol*, e così di seguito sino alla fine.

Le dissonanze possono risolvere anche sul rivolto dell'accordo ritardato, o su di un altro accordo, ed allora l'intervallo fra la dissonanza ed il basso non è più quello determinato da' numeri 4-3, 7-6, 9-8, ma un altro qualunque dipendente dal movimento del basso, come si scorge da' due esempi seguenti.

Progressione di dissonanze di nona, che risolvono sulla terza invece che sull'ottava.

	re — fa — mi
	Si — fa — re
mi — do — sol	do — mi — re
fa — la — sol	la — mi — do
re — la — fa	Fa — la — do
mi — sol — fa	Sol — re — si
do — sol — mi	Do — mi — do

Il *sol* del secondo accordo che fa diss. di 9.^a col *fa* basso, risolve sul *fa* dell' accordo seguente che è terza sul basso *re*, laddove che volendola far risolvere in ottava, il basso dovrebbe rimanere sul medesimo grado e non discendere al *re*. Dicasi lo stesso degli accordi seguenti.

Nel seguente esempio la dissonanza di nona risolve invece sulla sesta :

Do — mi — sol	do
Fa — sol — la	do
La — fa — la	do

re del secondo accordo durano ciascuno una *semiminima*; disponendolo invece in tempo binario, il *do* si scriverebbe in nota di *minima*, ed il *si* ed il *re* di *semim.* Dicasi lo stesso degli accordi seguenti.

La nona *Sol* sul basso *fa* risolve sul *fa* del terzo accordo, che è sesta del basso *La*.

Dicasi il medesimo delle altre dissonanze di cui ci dispenseremo di addurre altri esempi, parendoci di aver renduto a bastanza chiaro questo soggetto.

Ecco tre esempi di dissonanze che hanno *risoluzione* in un terzo accordo diverso da quello della *percussione*. Esempi :

1.°	3.°
<i>Do — Sol — do — mi</i>	<i>do — mi — sol — do</i>
<i>Fa — La — do — mi</i>	<i>Sol — re — fa — do</i>
<i>Fa# — La — do — re</i>	<i>Sol# — re — mi — si</i>
2.°	<i>La — do — mi — si</i>
<i>Si — fa — sol — re</i>	<i>Fa — Si — re# — la</i>
<i>do — mi — sol — re</i>	<i>Mi — Si — re — la</i>
<i>La — mi — la — do</i>	<i>Mi — Si — re — sol#</i>
	<i>LA — La — do — la</i>

Nel primo es. la terza *mi* del primo accordo rimane per dissonanza di *settima* sul *fa* del secondo accordo, e risolve sul *re* di un terzo accordo. Nel 2.° esempio la terza *re* del primo accordo rimane per dissonanza di *nona* sul basso fondamentale *do* del secondo accordo, e risolve sulla terzo *do* di un altro accordo.

Nel terzo esempio il *do* che fa dissonanza di quarta su di *sol* nel secondo accordo, risolve sulla terza minore di *sol diesis* del terzo accordo, e questo è primo rivolto di settima dominante. Il *si* rimane per dissonanza di *nona* del quarto accordo su *la*, e risolve in terza sul *fa* accompagnato dall'accordo di quarta e sesta eccedenti. Il medesimo *la* rimane per dissonanza di quarta sul *mi* dell'accordo seguente di settima dominante, del quale ritarda il *sol diesis*, e su cui finalmente risolve.

Negli addotti esempi ciascuna dissonanza non è risolta nello stesso accordo della *percussione*, ma in un

terzo accordo diverso. Si rileva però da questi esempi, che la nota che fa ritardo deve necessariamente risolvere, ma la natura dell'accordo che l'accompagna può essere affatto arbitraria, e seguire uno sviluppo d'armonia qualunque, purchè d'altronde gli accordi si colleghino bene fra di essi.

La dissonanza di settima ponendola al basso, diventa dissonanza di seconda inferiore come si scorge ne' seguenti esempi.

dissonanza di settima

dissonanza di seconda

1.

2.

3.

4.

do — mi — do

mi — sol — do

do — mi — do

do — mi — do

re — fa — ^{do}
si

re — fa — ^{do}
si

do
Si — re — fa

do
Si — fa — re

Si vede nel terzo es. che il *do* del basso fa dissonanza di seconda inferiore contro al *re* del secondo accordo, e risolve discendendo sul *si* che aveva ritardato, ossia sulla terza inferiore del *re*. Nel quarto esempio è lo stesso, se non che le parti superiori salgono invece di scendere.

È da osservarsi su questa dissonanza che fa il basso, che si può accompagnarla anche con la quinta invece che con la quarta come negli esempi addotti, ed allora è rivolto della dissonanza di quarta. Esempio:

do — mi — sol

rivolto di

sol — do — mi

do
Si — re — sol

sol — ^{do}
si — re

Non è esatto il dire che la dissonanza di seconda non si prepara, poichè come questi esempi dimostrano, il *do* che fa dissonanza nel secondo accordo, trovasi preparato nell'acc. precedente. L'errore è

derivato dal considerare come nota dissonante la seconda superiore cioè il *re*; ma allora ne seguirebbe una nuova dissonanza senza preparazione e senza risoluzione, il che è assurdo. Ciò dunque apertamente dimostra che la dissonanza di seconda non è altro che il rivolto di quella di settima, o anche di quella di quarta, secondo che la si accompagna con quarta o con quinta; e però essa vien preparata dal basso, rimane per dissonanza di seconda inferiore, e risolve in terza inferiore.

Si può accompagnare la dissonanza di seconda con quarta e sesta, in questo caso non è che il terzo rivolto di un accordo di settima: in effetti *do-re-fa-la* è rivolto di *re-fa-la-do*. Si può accompagnarla con quarta eccedente: *do-re-fa[#]-la*; ed allora non è che un terzo rivolto di settima dominante, che trasporta l'armonia nel modo della quinta. Si può accompagnarla finalmente con sesta minore *do-re-fa-la^b*, ed allora è un terzo rivolto di *Settima di 3.^a specie*.

L'una o l'altra di queste armonie si usano su'bassi *legati*, o *sincopati*, e però chiamansi nella scuola *legature di basso* (1).

Progressione di seconda e quarta eccedente, che risolve in terza e sesta, su di un basso che discende di grado.

<u>do — mi — sol</u>	<u>Sol — Si — mi</u>
<u>do — re — fa[#] — la</u>	<u>Fa — La — do</u>
<u>Si — re — sol</u>	<u>Fa — Sol — Si — re</u>
<u>La — do — mi</u>	<u>Mi — Sol — do</u>
<u>La — Si — re[#] — fa[#]</u>	<u>—</u>

(1) Sieno i bassi discendenti *do Si La Sol Fa Mi*; su ciascuno di essi pongasi prima *terza* e *sesta* e poi *seconda*, *quarta* e *sesta* e si avrà una progressione di dissonanze di seconda; ovvero in altra posizione, accompagnando ciascun grado prima con 6.^a, 8.^a, 3.^a; e poi con 6.^a,

Ponghiamo due esempi di progressioni di settime dominanti con dissonanze le quali giova di considerare attentamente, per comprendere con precisione il meccanismo della loro preparazione e risoluzione.

1.

do — mi — sol ————— $\begin{matrix} do \\ si \end{matrix}$

Fa — *mi*^b — *si*^b — *do*

Si $\flat$ - re - fa - la $\flat$ - $\overset{do}{\underset{si}{\flat}}$

*Mi*ḥ—*re*ḥ—*la*ḥ——*si* ḥ
sol

*La*₂ - do - mi₂ - sol₂ - si₂
la₂

Reb - do^b - sol^b - la^b

etc. (1)

2.

$$\text{mi} - \text{si} \frac{1}{2} - \frac{re}{do} - \text{sol}$$

fa — si^b — do — sol
la — do — fa

re - la^b - ^{do}si^b - fa

mi^b - la^b - si^b - fa
sol - si^b - mi^b

do - sol^b - si^b - la^b - mi^b

re^b — sol^b — la^b — mi^b
fa — la^b — re^b

etc. (1)

L'esempio 1.° è di Settime dominanti con dissonanze di quarta preparata dalla 7.^a minore e di nona preparata dalla 5.^a; la quarta risolve sulla terza e la nona sull'ottava. Il *si b* settima minore del *do* basso del primo accordo rimane nel secondo accordo per dissonanza di quarta contro al *fa* e risolve sulla terza *la* di esso *fa*; il *do* che è quinta di *fa* nel secondo accordo, rimane per diss. di nona nel terzo accordo contro al *si b* la quale risolve sull'ottava di esso *si b*.

2.^a, e 4.^a la quale progressione non è che quella per quinte inferiori degli accordi di settima nel terzo rivolto, come si vede dai bassi fond. V. pag. 100.

(1) Volendo seguitare la progressione fino al ritorno al *do*, si muta enarmonicamente l'ultimo accordo di ciascun esempio in *do dies. mi dies. sol dies. si*, 7.^a dominante che passa all'altra su *fa dies.* etc. v. pag. 101. Ciascun accordo di questi esempi forma una battuta binaria, e però ciascun *ritardo* e ciascuna *risoluzione* dura metà della battuta.

Il secondo esempio è parimenti di settime dominanti con doppia dissonanza di quarta e di nona preparate dalla quinta falsa e dalla terza, e successivamente di diss. di settima prep. dalla 5.^a; la quarta risolve sulla terza, la nona sull'ottava, la settima sulla sesta — Il *si b* del primo accordo in intervallo di quinta diminuita dal *mi*, ed il *sol* in interv. di terza, rimangono nel secondo accordo in dissonanza di quarta e di nona contro al *fa* e risolvono su *la* e *fa* del terzo accordo. Il *do* del terzo accordo in intervallo di terza dal basso *la*, diventa dissonanza di settima sul *reb* del quarto accordo che risolve sulla sesta di esso *re*, cioè sul *si b*. In ambedue gli esempi si può introdurre la diss. di nona minore invece della maggiore sebbene non trovisi preparata, poichè questa non esige preparazione.

Da tutti gli esempi antecedenti è facile ravvisare che la dissonanza di quarta è il ritardo della terza negli accordi perfetti ed in quelli di settima (esempi A B C D E F p. 125) la dissonanza di nona è il ritardo del tuono fondamentale negli accordi perfetti (esempi M N p. 126) la dissonanza di settima è il ritardo della sesta nei rivolti degli accordi perfetti o in quelli di settima (esempi G H I L p. 125, 126, 128).

Oltre de' ritardi di 4.^a di 7.^a di 9.^a e di 2.^a che abbiamo detto essere i più usati, vi ha ancora i ritardi della quinta sulla quarta, della terza sulla seconda, e della sesta sulla quinta, l'uso de' quali è ben più limitato. Nell'esempio seguente sono questi tre ritardi

do — mi — sol — mi

*do — fa — la — ^{mi 3}
re 2*

Si — fa — sol — re

*do — mi — sol — ^{re 9}
do 8*

Si — fa — re — la

*do — mi — mi — ^{la 6}
sol 5*

Sol[#] — re — si — fa

*La — do — do — ^{fa 6}
mi 5*

Fa — fa — la — re

*Sol — mi — sol — ^{re 5}
do 4*

*Sol — re — ^{sol}
fa — si*

*Do — re — fa — si
do — mi — do (1)*

(1) Vedi per la scrittura di questo esempio la nota a pag. 125.

Nella seconda battuta vi è il ritardo della *terza* sulla *seconda* : *mi re* sul basso *do*. Nella sesta è il ritardo di *sesta* sulla *quinta* : *la su sol*. Nella decima è ritardo di *quinta* sulla *quarta* : *re* sul *do*. Nell' ultima battuta è un ritardo triplice di *nona*, *quarta* e *settima* sul *do*, preparato dall' accordo antecedente di *settima dominante*, il che si può fare sempre dopo simili accordi ; e si noti che talora sebbene raramente come in questo caso, il ritardo può risolvere anche salendo : il *si* risolve salendo al *do*

La conoscenza delle note che si possono ritardare negli accordi sensibili si acquista con la pratica e con lo studio su' buoni scrittori.

Ponghiamo per ultimi esempi su questo soggetto due progressioni di acc. di settime diminuite con ritardi, la seconda delle quali è su di un basso *pedale* che è la *dominante* di *do*.

1.

Sol[♯] — *fa* — *si* — *re*

Sol[♯] — *mi* — *si*[♭] — *do*^{re}[♯]

Sol
Fa[♯] — *mi*[♭] — *la* — *do*[♯]

Fa[♯] — *re* — *la*[♭] — *si*^{do}

Fa
Mi — *re*[♭] — *sol* — *si*[♭]

Fa — *do* — *fa* — *si*[♭]
la (1)

2.

SOL — *fa* — *la*[♭] — *re*

SOL — *mi* — *sol* — *do*^{re}[♯]

SOL — *mi*[♭] — *fa*[♯] — *do*[♯]

SOL — *re* — *fa*[♯] — *si*^{do}

SOL — *do*[♯] — *mi* — *si*[♭]

SOL — *do*[♯] — *mi*[♭] — *si*[♭]
la

SOL — *do* — *re* — *fa* — *la*[♭]

SOL — *Si*[♯] — *re* — *fa* — *la*[♭]
sol (2)

(1) V. per la scrittura di questo esempio la nota a pag. 125.

(2) Questo es. è in tempo *quattro-tre*; il primo accordo di ciascuna battuta è di *minime*, ed il secondo di *semiminime*, e però le note

Nel primo di questi esempi il ritardo è alternamente nella parte acuta e nel basso. La quinta falsa *re* su *sol dies*: del primo accordo, rimane per ritardo di quinta nel seguente e risolve in quarta eccedente; il *sol* del secondo accordo rimane per ritardo di quarta inferiore contro il *do*, e risolve in quarta ecced. inf. *fa diesis*, e così di seguito. Nel secondo esempio è sempre nella parte acuta estrema il ritardo di settima sulla sesta; il penultimo accordo è di *Nona minore* sulla *dominante sol*, nel quale è dissonanza di quarta che risolve in terza e che trovasi preparata dal *do* dell' acc. precedente; questa diss. può introdursi anche nell' accordo di *Nona maggiore*. Rivoltando gli accordi in *la-b-re-fa* etc. la progressione ha effetto anche più dissonante co' ritardi nelle parti intermedie.

Adunque i principi generali che regolano l'uso delle dissonanze negli accordi sono i seguenti:

La dissonanza deve esser preparata e risolta, e deve esser nota reale dell' accordo che la prepara e di quello che la risolve. Essa può avere una lunga durata anche d'una intera battuta. Deve esser percossa sul tempo forte della battuta, e risolta sul tempo debole: v. pag. 13., tuttavia durando una battuta intera, la risoluzione si fa sul tempo forte della seguente. Nella sua risoluzione deve indispensabilmente scendere diatonicamente, salvo come a pagina 134. Il basso non può percuotere la nota che si ritarda nell' accordo, eccetto che nella dissonanza di nona come si rileva da tutti gli esempi antecedenti. Tutti i ritardi possono esser rivoltati ossia posti al basso, eccetto quello di nona, sicchè non si potrebbe il ritardo di nona p. e. *Si-re*, *Do-re*, *Do-do*, rivoltare in *Re-si*, *Re-do*, *Do-do*. In qualsivoglia accordo si può introdurre un ritardo in qualunque parte, quando esso trovisi preparato e possa risolvere discendendo di tuono o di semituono.

acule estreme sono di *semiminime*, e la preparazione ed il ritardo si scrivono *legate* come in tutti gli altri esempi addotti.

Aggiungiamo finalmente su questo soggetto, che lo studio de' ritardi presenta un gran numero di effetti, ed essi rialzano e rendono vaga una frase armonica che altrimenti riuscirebbe assai comune. Le composizioni robuste d'armonia, e la musica istrumentale *di concerto* ne fanno un uso continuo (1).

CAPO DECIMONONO

Basso alla melodia.



Tutte le precedenti nozioni ci conducono alla possibilità di assegnare un basso ed un armonia corretta a qualunque melodia determinata.

Una medesima frase melodica, come abbiamo innanzi osservato, è spesso suscettiva di parecchie armonie tutte egualmente corrette ma non egualmente robuste e leggiadre, sicchè l'assegnarle quella che più le compete e dia maggior risalto, dipende dal gusto e dall'orecchio più o meno esercitato, due elementi che tengono nella musica una parte ben rilevante. Noi adunque diremo su questo argomento ciò che si può di più generale, non essendo possibile di

(1) Le dissonanze sono le secche di naufragio alla più parte degli studiosi di musica, poichè raramente si presenta loro questo soggetto con la chiarezza necessaria. Speriamo che l'aver preso la via più lunga, spendendovi molte pagine, ci conduca in porto a salvamento.

raccogliere tutti i casi speciali delle svariate combinazioni di suoni.

Qualunque melodia è concepita in un modo determinato, dal quale si allontana in prosieguo per raggiungersi fra i tuoni relativi, o modulare anche a' tuoni più o meno lontani; ritorna di quando in quando al tuono primitivo, sul quale dove indispensabilmente aver fine, facendo cerchio su di se stessa e rispondendo così al sentimento intimo dell'anima.

Il *modo* maggiore o minore della melodia si ravvisa in sul primo dalla *terza* maggiore o minore, che essendo nota reale e caratteristica dell'accordo, è una delle prime note del canto. Il tuono fondamentale del canto si rivela dalla combinazione delle sue prime note, fra le quali debbono esser le *reali* dell'accordo perfetto o quelle dell'accordo della Dominante se il canto comincia nel *rovescio* (1).

Qualunque melodia non essendo che una successione di note *reali* e di *passaggio* di accordi perfetti e dissonanti disposta in una forma ritmica, ne segue che l'unica norma certa per riconoscere il basso e l'armonia di ciascuna frase di un dato canto, è quella di pervenire a distinguerne le note reali dalle accidentali, il che tuttavia in alcune melodie riesce alquanto difficile. Per modo che, a venirne a capo, devesi in esse por mente oltre a quanto dicemmo nel capo 18° p. 121, al ritmo anche della melodia.

Nella melodia si distingue il ritmo *materiale* ossia la varia misura del tempo musicale, dal *ritmo ideale*, cioè quello che dà un movimento ed una cadenza

(1) Dicesi un periodo musicale cominciare nel *rovescio*, quando comincia sull'accordo della *quinta*, ovvero, ma più raramente, su quello della *quarta*.

speciale al canto. È questo che conduce anche a farne trovar l'armonia, per ciò che la prima frase compiuta del canto cui segue il primo punto di riposo, la quale è quella che determina il ritmo ideale, deve indispensabilmente poggiare su d'una nota reale dell'accordo della Tonica, o della Dominante, o della Sotto-dominante. Lo stesso è delle frasi seguenti nel medesimo *modo* o in altro relativo.

Quanto maggiore è il numero di note di passaggio nella melodia, tanto più agevole è il riconoscerne l'armonia, poichè il numero degli accordi ne è minore. Ordinariamente le note reali degli accordi si trovano sul *tempo forte* della battuta, e le accidentali sul *tempo debole*.

La formola di accompagnamento della scala maggiore e minore comprende gli accordi principali della musica, bastevoli ad accompagnare qualsivoglia melodia. Un abile armonista arricchisce il basso e rende più robusta e ricercata l'armonia mercè di rivolti degli accordi, ritardi, note sensibili etc. facendo in certo modo cantare anche il basso.

Le alterazioni accidentali delle note di una melodia determinano il passaggio del *modo* in un altro, sol quando le note reali o le note di passaggio antecedenti vadano a poggiarsi sovr'esse; quando in altre parole, queste note alterate non sieno delle *appoggiature*. In questo caso la nota alterata accidentalmente di *diesis*, diventa settima maggiore che risolve su d'una nuova Tonica col suo accordo di 3^a e 5^a; la nota alterata accidentalmente di *bemolle*, diventa una quarta giusta di un nuovo *modo*, e però discende a risolvere di semituono sulla terza di questo *modo*. Dicasi lo stesso del *bequadro* che equivale al

bemolle nelle scale di *diesis*, ed al *diesis* nelle scale di *bemolli*.

Fra le note di un canto ve ne ha talora una o più alterate che sono note reali di un altro accordo, ma che tuttavia presto risolvono sull'accordo primitivo, ovvero su d'uno degli altri due fondamentali della scala. In questo caso il medesimo basso fondamentale può supportare come basso *pedale* oltre del proprio accordo, una o più delle varie armonie competenti, secondo le note della melodia. Eccone le principali su' tre fondamentali della scala di *Do*.

Sulla *Tonica* — *Do-mi-sol*, *Do-mi $\flat$ -sol*, *fa-la-do*,
fa-la $\flat$ -do, *fa $\sharp$ -la-do-re $\sharp$* , *sol-si-re-fa*, *si-re-fa-la $\flat$* .

Sulla *Dominante* — *Sol-si-re*, *Sol-si-re-fa*, *do-mi-sol*,
do-mi $\flat$ -sol, *sol-la $\sharp$ -do $\sharp$ -mi*, *la-do-mi $\flat$ -fa $\sharp$* ,
re-fa $\sharp$ -la-do, *si-re-fa-la*, *si-re-fa-la $\flat$* .

Sulla *Sotto-dominante* — *Fa-la-do*, *Fa-la-do-re*, *fa-la $\flat$ -do-re*, *fa-la $\flat$ -re $\flat$* .

L'adoperare uno o l'altro di questi vari accordi dipende dalle note della melodia.

Talora dall'accordo della *Tonica* si passa a quello della *Quarta*, mediante l'accordo di quinta eccedente: *do-mi-sol*, *do-mi-sol $\sharp$* , *fa-la-do* etc., ovvero della *Dominante* del secondo grado della scala: *do-mi-sol*, *la-do $\sharp$ -mi-sol*, *re-fa-la*, *fa-la-do* etc., ovvero anche aggiungendo la settima minore all'accor-

do della Tonica: *do-mi-sol*, *do-mi-sol-si^b*, *fa-la-do* etc. (1).

I cambiamenti di tuono più comuni sono, se il *modo* è maggiore: 1.^o al suo relativo minore: 2.^o al *modo* magg. del quarto o del quinto grado: 3.^o al minore del secondo o del terzo grado: 4.^o al modo minore del medesimo tuono fondamentale — Se il modo primitivo è minore: 1.^o al modo maggiore relativo: 2.^o ai modi minori della quarta o della quinta: 3.^o al modo maggiore della sesta o della settima minori: 4.^o al modo maggiore del medesimo fondamentale.

Come appendice a questo soggetto ponghiamo una tavola di tutti gli accordi ne' quali entra come nota reale un medesimo suono, per esempio il *do*.

(1) È chiaro che bisogna impiegare questi accordi o in fondamentali o in rivolti, secondo la disposizione dell'accordo precedente e secondo le note della melodia, badando, per rendere più doviziosa l'armonia, che il basso sensibile non ripeta le medesime note reali del canto, ma le altre dell'accordo, secondo ciò che dicemmo a pag. 118.

**Numero degli accordi ne' quali entra come nota
reale un medesimo suono.**

acc. maggiori

Do mi sol
do Fa la
do mi $\flat$ La $\flat$

acc. minori

Do mi $\flat$ sol
do Fa la $\flat$
do mi La

acc. diminuiti

Do mi $\flat$ sol $\flat$
do Fa $\sharp$ la
do mi $\flat$ La

acc. eccedenti

Do mi sol $\sharp$
do mi $\sharp$ La $\flat$
si $\sharp$ Mi sol $\sharp$

acc. di Quinta ecced. con 7.^a

Do mi sol $\sharp$ si $\flat$
do Re fa $\sharp$ la $\sharp$
do mi $\sharp$ sol $\flat$ La $\flat$
si $\sharp$ re Mi sol $\sharp$

acc. di Settima di 1.^a specie

Do mi sol si $\flat$
do Re fa $\sharp$ la
do mi $\flat$ Fa la
do mi $\flat$ sol $\flat$ La $\flat$

acc. di Settima di 2.^a specie

Do mi $\flat$ sol si $\flat$
do Re fa la
do mi $\flat$ Fa la $\flat$
do mi sol La

acc. di Settima di 3.^a specie

Do mi $\flat$ sol $\flat$ si $\flat$
do Re fa la $\flat$
do mi Fa $\sharp$ la
do mi $\flat$ sol La

*I fondamentali di ciascun accordo sono distinti
con iniziale maiuscola. — I tre accordi di quinta*

acc. di Settima di 4.^a specie

Do mi sol si
do Re $\flat$ fa la $\flat$
do mi Fa la
do mi $\flat$ sol La $\flat$

acc. di Sesta eccedente

Do mi sol la $\sharp$
do re $\sharp$ Fa la
do mi $\flat$ fa $\sharp$ La $\flat$
si $\sharp$ Re fa $\sharp$ la

acc. di 4.^a e 6.^a eccedenti

Do mi fa $\sharp$ la $\sharp$
do mi $\sharp$ Sol $\flat$ si $\flat$
do re fa $\sharp$ La $\flat$
si $\sharp$ Re fa $\sharp$ sol $\sharp$

acc. di Nona maggiore e minore

Do re mi sol si $\flat$
Do re $\flat$ mi sol si $\flat$
do Re mi fa $\sharp$ la
do Re mi $\flat$ fa $\sharp$ la
do mi $\flat$ Fa sol la
do mi $\flat$ Fa sol $\flat$ la
do mi $\flat$ sol $\flat$ La $\flat$ si $\flat$
do mi $\flat$ sol $\flat$ La $\flat$ si $\flat\flat$
do re fa la $\flat$ Si $\flat$
do $\sharp$ re $\sharp$ fa $\sharp$ la Si

eccedente ne' quali entra uno stesso suono, o come do o come si diesis, sono renduti da' medesimi suoni. Lo stesso è de' quattro accordi di quarta e sesta eccedenti, de' quali i due primi sono di suoni omologhi, del pari gli altri due. — Non sono nella tavola i quattro accordi di Settima diminuita, poichè compresi fra quelli di nona minore.

CAPO VIGESIMO

Partimento o basso numerato.

Parlato nel capitolo precedente dell'armonia competente ad una determinata melodia, non ci rimane, per compiere la trattazione dell' elemento armonico della musica e così dar fine al libro, che di occuparci dell'armonia ad un dato canto di basso il quale chiamasi *partimento* nella scuola musicale.

Il *partimento* o *Basso numerato* è un canto di basso con numeri sulle note i quali determinano gli accordi con cui debbono esse armonizzarsi. Questi accordi su' vari gradi della scala in cui il canto è concepito, sono i medesimi che li armonizzano nella *regola dell'ottava*, a meno che il numero sovrapposto non determini un accordo diverso.

Le note di questi canti sono per lo più note reali degli accordi, intermezze di quando in quando a note accidentali. Essi si aggirano nei tuoni relativi del fondamentale, per modo che lo studio di essi riesce di molta utilità in quanto alle leggi della concatenazione degli accordi ed all'accompagnamento di una melodia qualunque.

Sono usati i numeri 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, e talora anche, ma raramente, 10 o X, 11, 12, i quali rappresentano, siccome nella regola dell'ottava,

i vari intervalli; così 3 denota intervallo di terza, 4, di quarta etc. Un accordo perfetto componendosi di due suoni in intervallo di terza e quinta dal fondamentale, è denotato co' numeri $\frac{5}{3}$, un accordo di settima co' numeri $\frac{7}{3}$ etc.

Per non moltiplicare i numeri sulle note, spesso un solo numero ne sottintende un altro od anche due. Così il solo 3 ovvero il 5 denota un accordo perfetto. Del pari i numeri $\frac{7}{3}$, o $\frac{7}{5}$, ovvero il solo 7 denotano un accordo compiuto di settima.

Si alterano gl' intervalli apponendo a' numeri i segni accidentali di $\sharp$, $\flat$, $\natural$ come nella scrittura musicale accanto alle note; talora anche, pe' soli numeri 4, 5, 6, un piccolo taglio che li traversa così /, tien luogo di diesis.

Il numero 5 traversato da un taglio in senso inverso del precedente \, denota l'accordo di quinta diminuita.

L'intervallo di terza il più delle volte è denotato dal solo segno accidentale senza il numero 3; un $\sharp$ sulla nota del basso indica che la terza dell'accordo è maggiore, un $\flat$, che è minore etc.

Un numero seguito da una linea che si estende su più note del basso, significa doversi armonizzare tutte quelle note col medesimo accordo o intervallo che esso numero determina.

Si pone: *tasto solo* sul basso, quando s'intende che una frase non sia accompagnata da accordi.

I numeri $\frac{6}{3}$ ovvero il solo 6 denotano il primo rivolto di un accordo perfetto, ed i numeri $\frac{6}{4}$ ne denotano il secondo. Questi medesimi numeri designano

il primo ed il secondo rivolto dell'accordo diminuito.

Il primo rivolto degli accordi di settima è indicato co' numeri $\overset{6}{\underset{3}{5}}$ ovvero $\overset{6}{5}$; il secondo rivolto con $\overset{6}{\underset{3}{4}}$ o $\overset{6}{4}$ ed il terzo con $\overset{6}{\underset{2}{4}}$ o $\overset{6}{2}$ o 2. Questi numeri indicano tutte le quattro specie di settime ed anche la settima diminuita; ciò che fa distinguerle sono i segni accidentali accanto a' numeri, secondo il tuono in cui si è.

Poco innanzi è detto che le note di un basso si armonizzano con gli accordi della *regola dell'ottava*, quando però un numero diverso non additi un differente accordo. Ond'è che in un partimento nel *modo maggiore di do* p. e., le cui prime note fossero *Do Mi Fa Sol La*, gli accordi co' quali verrebbero esse armonizzate sarebbero *do-mi-sol* per le due prime note, poichè con questo accordo sono accompagnate la prima di tuono e la terza nella formola esaminata; l'accordo *re-fa-la-do* armonizzerebbe il *fa*, essendo questo che armonizza la quarta del tuono che sale alla quinta; l'accordo *sol-si-re* accompagnerebbe il *sol* quinta del tuono; finalmente l'acc. *fa-la-do* armonizzerebbe la sesta *la*. Ma se invece su quelle note fossero i numeri:

$$\begin{array}{ccccc} & 6\sharp & & 6 & \\ & 4 & 6 & 4 & 6 \\ 3, & 3, & 3, & 3\flat, & 3, \end{array}$$

gli accordi sarebbero *do-mi-sol*, *la-do\sharp-mi-sol*, *re-fa-la*, *do-mi-sol-si\flat*, *fa-la-do*. In questo caso il *mi* è armonizzato come seconda di tuono della scala di *re* che sale alla terza, e medesimamente il *sol*; come seconda della scala di *fa*. Parimente se la seguente

scala in discendere **do Si La Sol Fa Mi Re SOL Do** venisse numerata così :

$\begin{matrix} 6\sharp & 6 & 6\sharp & 7 \\ 4 & 4 & 4 & \end{matrix}$
 3, 3, 3, 3 $\flat$, 3, 3, 3, 3

essa sarebbe armonizzata con gli accordi *do-mi-sol*, *mi-sol $\sharp$ -si-re*, *la-do-mi*, *do-mi-sol-si $\flat$* , *fa-la-do*, *la-do $\sharp$ -mi-sol*, *re-fa-la*, *sol-si-re-fa*, *do-mi-sol*, considerando il *si*, il *sol*, ed il *mi* come seconde che discendono a prima. Sono queste delle scale modulate che accennammo a pag. 72.

Nell'armonizzare i partimenti è da osservarsi che la quarta, la sesta e la settima del *modo* possono armonizzarsi in varie guise; ed essendo che spesso gli accordi non ne sono indicati con numeri, dipendendo il loro accompagnamento dalla nota antecedente o seguente, sarà bene di enumerare le loro varie armonie.

La quarta che sale alla quinta è accompagnata nel *modo* magg. con terza magg., quinta e sesta, e nel *modo* minore con terza minore, quinta e sesta come nella regola dell'ottava, ovvero anche con terza e sesta minori ambedue. Queste due ultime armonie sono comuni anche al modo maggiore. La quarta discendente alla terza è armonizzata con seconda, quarta e sesta ovvero anche, specialmente nel modo minore, con terza minore invece che con seconda. Esempio:

La — do — mi — la

Sol — Si — mi

Fa — Si — re $\sharp$ — la

Mi — Si — mi — sol $\sharp$

Re — Si — fa — sol $\sharp$

Do — do — mi — la

Si — re — mi — sol $\sharp$

LA — do — mi — la

Fuori di questi casi la quarta si armonizza con terza e quinta.

La sesta discendente alla quinta è armonizzata con terza, quarta e sesta maggiore, il quale accordo è un secondo rivolto di settima dominante che passa al *modo* della quinta della scala; ovvero, nel *modo* minore, con l'acc. di quarta e sesta eccedenti, o anche con terza, quarta e sesta, che è secondo rivolto dell'acc. di sett. di 3^a sp.; la sesta indipendente, che cioè non discenda alla quinta può armonizzarsi con terza e quinta o con terza e sesta.

La settima è accompagnata con terza quinta e sesta quando sale all'ottava del tuono, ma quando scende alla sesta, con terza e sesta.

Il basso di un partimento che scende di 3^a, di 4^a o di 5^a si armonizza con terza e quinta.

Il basso che resta fermo, o che discenda di grado, o che discenda di terza, può armonizzarsi con 3^a e 5^a sulla prima nota e con 3^a e 6^a sull'altra. Il basso che ascende di 4^a, o di 5^a o di grado può accompagnarsi con 3^a e 6^a sulla prima nota e con 3^a e 5^a sulla seconda.

Le note di passaggio fra le note reali di un canto di basso possono o non sostenere ciascuna un accordo speciale, secondo il gusto del canto e la celerità del tempo. Del pari possono in esso introdursi de' ritardi qualunque sieno i movimenti de' bassi, quando sieno serbate le condizioni enunciate innanzi.

È da osservarsi finalmente intorno alla posizione degli accordi di accompagnamento che: la posizione del primo accordo determina quella degli accordi seguenti: la posizione degli accordi può mutarsi dopo una cadenza perfetta; dopo una semicadenza; nel

corso di una frase quando due accordi simili si succedono, in questo caso la posizione può cambiarsi sul secondo de' due accordi; nel replicare una stessa frase per variarne l'effetto.

In generale i partimenti ne' *modi* di Do, Re e Mi si dispongono in prima posizione; quelli in Fa e Sol in terza posizione; e quelli in La e Si in seconda posizione, e ciò per la estensione delle tre voci di Soprano, Contralto e Tenore, delle quali la prima canta sulle note più alte dell'armonia la seconda e la terza sulle intermedie (1).

**1.° Canto di basso nel modo maggiore
di SOL in TEMPO BINARIO.**

3	6	5	#	3	—	6	6	3	6	6
SOL SI	Do	Re:		SOL	Sol	La	Si:	do	Si	La Sol:
6	6	6		6	6#			6		
Fa	Re	Mi	Fa:	Sol	Fa	Mi	Re:	Do#	Re	:
#	—	4#		6	—	5		6	4	#
LA	La	La	Sol:	Fa	Re	Fa	Sol:	La	LA	:
3	—			6h	5			6	6	
Re	Re	Re	Re:	Mi	Fa	:	Sol	SOL	LA	SI:
6		6			6		5	6	5	5
5	#	6	5		6	5		3	4	4
Do	Re	Mi	Fa:	Sol	SOL SI	Do:	Re	:	SOL.	

Il segno : indica la divisione della battuta. Ciascuna nota è di se-

(1) Per chi brama d'innoltrarsi nello studio del contrappunto sarà vavevolissimo esercizio il disporre de'partimenti per le quattro voci di Basso, Tenore, Contralto e Soprano.

miminima. Nella sesta, nona ed undecima battuta ciascuna delle due note è di minima; nella penultima e nell'ultima è di semibreve.

In questo partimento ciascun grado è accompagnato con quel medesimo accordo che l'armonizza nella formola d'accompagnamento esaminata innanzi.

Nella prima battuta il *sol* ed il *si* hanno il medesimo accordo essendo la prima e la terza del tuono, il *do* quarta che va alla quinta è accompagnato con terza quinta e sesta cioè con l'accordo di settima di seconda specie del secondo grado della scala *la-do-mi-sol*.

Nella terza battuta il *do* quarta di Tuono che non va a quinta, si accompagna con accordo di terza e quinta.

Nella quarta battuta la settima *fa* essendo che non sale all'ottava è accompagnata soltanto con terza e sesta come nella scala in discendere, lo stesso accordo armonizza il *re* quinta del tuono.

Nella quinta battuta il *mi*, sesta che discende a quinta, è accompagnato siccome nella scala con accordo di terza quarta e sesta maggiore, che è rivolto dell'accordo di settima dominante su *la* che risolve sull'accordo perfetto della quinta inferiore *re*, ed il partimento rimane in questo tuono relativo di *sol* per altre cinque battute.

Nella settima battuta un solo accordo armonizza le quattro note del basso, cioè i tre *la* che sono la quinta del tuono in cui si è passato; ed il *sol* (quarta che discende a terza) è però accompagnato con seconda quarta e sesta, che unitamente al basso è terzo rivolto di settima dominante su *la* che risolve all'accordo maggiore di *re* in primo rivolto.

Nell'ottava battuta il *sol* ha l'accordo di terza quinta e sesta, rivolto dell'accordo di settima di seconda specie del secondo grado della scala di *re*: *mi-sol-si-re*, essendo quarta che va a quinta.

Nella nona battuta sulla quinta *la* è dato l'accordo della prima di tuono, e poi quello di settima dominante.

Nell'undecima battuta si torna al tuono primitivo, poichè è tolta l'alterazione *diesis* al *do*, che unitamente al *sol* accompagna la sesta *mi* che sale alla settima *fa diesis*.

Nelle tre battute seguenti i gradi della scala ascendono con la propria armonia.

Nella penultima battuta il *re* del basso, quinta del tuono, è accompagnato col suo accordo maggiore, poi con quarta e sesta cioè con l'accordo della prima di tuono, poi nuovamente col suo accordo nel quale è introdotta una dissonanza di quarta (*sol* sul *re* del basso) la quale trovasi preparata dal *sol* dell'accordo antecedente che risolve sulla terza *fa diesis* del quarto accordo; e finalmente l'accordo perfetto della prima di tuono termina il periodo.

Questo medesimo canto di basso può armonizzarsi

in tante altre guise, considerandone i gradi come basi di modulazioni differenti, per esempio come segue :

(#) *Tempo binario*

SOL — sol — si — re

SI — *idem*

Do — sol — la — mi

Re — fa — la — re

SOL — sol — si — re

Sol — *idem*

La — fa $\sharp$ — do — mi $\flat$

Si — fa $\flat$ — — — re

do — mi — do

Si — mi — sol $\sharp$ — re

La — mi — la — do

Sol — *idem*

Fa — re — la — do

Re — *idem*

Mi — sol — do

Fa — re — la — do

Sol — re — sol — si

Fa — re $\sharp$ — la — si

Mi — mi — sol — si

Re — mi — sol — si $\flat$

Do $\sharp$ — mi — sol — la

Re — re — fa — la

LA — do $\sharp$ — sol — la

La — mi $\flat$ — fa $\sharp$ — do

La — re — fa $\flat$ — si

Sol — do $\sharp$ — mi — si $\flat$

Fa — re — fa — la

Re — do — fa — la

Fa — do — re $\sharp$ — la

Sol — **Si** — mi $\flat$ — sol

La — re — fa

fa $\flat$ — sol $\sharp$ — re

LA — mi — sol $\flat$ — si $\flat$ — re

mi — sol — la — do $\sharp$

Re — fa — la — re

Re — sol — si $\flat$ — mi $\flat$

Re — sol $\sharp$ — si $\flat$ — mi $\flat$

Re — la — do — fa $\sharp$

Mi — sol — si — sol

sol — do — sol

Fa — la — re

do

Sol — sol — si

SOL — sol — si — sol

LA — sol — do — sol

SI — sol — re — sol

Do — sol — mi — sol

Re — sol — re — sol

Mi — sol — do $\sharp$ — sol

Fa — do $\flat$ — re — la

Sol — si — re — sol

SOL — *idem*

SI — la — re $\sharp$ — fa $\sharp$

Do — sol — — — mi

Re — fa — do — re

SOL — sol — si — sol

Volendo disporre questo part. per le voci, bisogna sopprimerne talora alcun suono.

**2.º Canto di basso nel modo minore di SOL relativo
di SI $\flat$ maggiore — TEMPO BINARIO.**

3	#		6	6#	6		6		
Sol	Re	:	SI	SOL	LA	SI:	Do	SI	Do Re:
			3	3			6	6	6
SOL		:	Si	Fa	:	Re	SI	Do	Re:
6			6				6		
5	3		5				5		
Mi	Fa	SI	:	Si $\flat$	Do	Mi:	Fa	Sol	Do do:
6							6		
5							5		
Fa#	Sol	Sol:	Fa	Mi	Re	SI:	Do	Re	SOL Sol:
6	6#	#	4#				6	6#	3
Fa	Mi	Re	Do:	SI	LA	SOL	LA	SI	Do:
5	6	5	5						
3#	4	4	3#						
Re		:							

SOL.

Nella prima e quinta battuta ciascuna delle due note è di minime. Nella settima batt. il SI è minima, come nella ottava è il si $\flat$ e nella decima il fa #. Nella decimaquarta batt. il si ed il la sono semiminime e gli altri quattro bassi crome. Nell'ultima e penultima battuta il re ed il sol sono semibrevis. In tutte le altre battute ciascuna nota è semiminima.

In questo partimento nella terza battuta il primo do essendo una quarta che non va alla quinta è accompagnato secondo dicemmo con terza e quinta, mentre che nella stessa battuta il secondo do che va al re quinta è accompagnato con terza quinta e sesta cioè con rivolto dell'accordo di settima di 3.ª specie la-do-mi $\flat$ -sol.

Nella quinta battuta il partimento passa dal modo minore nel maggiore relativo.

Nell'ottava battuta il bequadro al si indica una settima maggiore che risolve all'ottava do del modo minore con tre bemolli relativo

del *mi* maggiore, ed ambedue relativi di *si* maggiore perocchè differiscono di un accidente; nella battuta seguente la quarta *fa* va alla quinta *sol* ed è però che è accompagnata con terza minore quinta e sesta, rivolto dell'accordo di 7.^a di terza specie *re-fa-la-b-do*, il *sol* quinta di *do* è accompagnato con l'accordo *sol-si-beq:-re*.

Nella decima battuta si ritorna al tuono primitivo del partimento mercè la settima maggiore *fa dies*: che deve salire al *Sol*: da questo *sol* si discende nella undecima e 12.^a battuta con le armonie della scala al *sol* basso.

Nell'antipenultima battuta la quarta e la sesta nota *la do* del basso sono note accidentali dell'accordo *Sol-si-re*.

Nella penultima battuta si dà al *re*, dominante del tuono, il suo accordo maggiore, poi l'accordo della prima di tuono, poi s'introduce nel suo accordo maggiore o di settima dominante la dissonanza di quarta *sol* preparata dal *sol* dell'accordo precedente che risolve sul *fa* del seguente, ed infine il periodo riposa sull'accordo perfetto del tuono primitivo.

Nello studiare i partimenti s'incontrano spesso delle piccole frasi di basso imitate due o più volte, siccome le seguenti per esempio:

1. *do Fa: Si Mi: La Re: Sol Do.* (a)
2. *Do FA: Re SOL: Mi LA: Fa SI: Sol Do.*
3. *Do LA: Re: Re SI: Mi: Mi Do: Fa:*
Fa Re: Sol. etc.

Questi bassi poichè scendono di quinta, di quarta o di terza, o, il che è lo stesso, salgono di quarta, di quinta, di sesta, si armonizzano con accordi di terza e quinta, secondo quello che dicemmo a pag. 88 e seg. Sono queste delle *progressioni armoniche* le quali si ottengono riproducendo per un certo numero di volte la prima frase riguardata siccome modello.

(a) Ciascuna nota è minima, ed il segno: indica la divisione della battuta binaria.

Digitized by Google

Essendo alcune frasi suscettive di parecchie armonie, la numerazione della prima determina l'armonia delle seguenti. Dato il basso: *Fa Mi*: si può armonizzarlo in parecchie guise con: $\frac{5}{3}$ alla prima nota e $\frac{6}{3}$ alla

	6		6 $\flat$		6	7		6 $\sharp$	8
seconda ; ovvero con	4	6	0	4 $\flat$	6	0	4	5	0
	2	3,		2	3,		3	3 $\sharp$,	
								3	3 $\sharp$.

Imitando questa frase più volte, armonizzandola in una di queste guise, si fa una progressione armonica in:

Fa Mi: Si $\flat$ La: Sol Fa $\sharp$: do Si: etc.
 ovvero in: *Fa Mi: Si $\flat$ LA: Sol Fa $\sharp$: Do SI etc. (a)*

Del pari dato il basso: *Si do: mi fa:*, si crea la progressione:

SI Do: Mi Fa: Do $\sharp$ Re: Fa $\sharp$ Sol: Re $\sharp$ Mi: Sol $\sharp$ La: etc., accompagnando la prima nota con $\frac{6}{3}$ e la seconda con $\frac{5}{3}$ — Dato il basso: *Sol $\sharp$ La: do $\sharp$ re:* si seguita la progressione in: *Fa $\sharp$ Sol: Si do: Mi Fa: La Si $\flat$ etc.* armonizzando la prima nota con accordo di settima diminuita e la seconda con accordo perfetto maggiore o minore, il che in tutte le progressioni vien dettato dal gusto e dall'orecchio. Ecco delle altre progressioni.

4 $\sharp$		4 $\sharp$		4 $\sharp$		4 $\sharp$
3	6	$\flat$	6	$\flat$	6	$\flat$
Re	Do:	Sol	Fa:	Do	SI:	Fa Mi:

(a) Queste progressioni e le seguenti si trascrivono in tempo binario dando a ciascun basso il valore di mezza battuta ossia di una minima.

6# # idem idem 6# b
Fa Mi: Si^b LA: Mi^b Re: LA^b SOL:
 6b b idem
Re^b Do: SOL^b FA:

In questa progressione il primo accordo di ciascuna battuta è di quarta e sesta eccedenti :

6# 6#
 4 4
 7 3 3 6 7^b 3 6 7
Sol# La: Si do: Fa# Sol: La Si: Re# Mi:
 6# 6#
 4 4
 3 6 7^b # 3 6
Fa# Sol: Do# Re: Mi Fa#:

In questa il primo accordo è di settima diminuita che risolve in accordo perfetto sul secondo basso ; il terzo accordo è di settima dominante in secondo rivolto, che risolve sull'accordo perfetto della quinta inferiore in primo rivolto, e così di seguito.

4# 7 6# 4# 6# 7
 6# # 2 6 # # # 2 # #
Fa: Mi Re: Do# LA: Re Re: Do# SI: LA# FA#:
 b 6# # 4b 6 7
 2 2
SI Sol: Fa# Mi: Re# SI: Mi etc.

In questa progressione il cui modello è di sei accordi , il primo è di sesta eccedente , il terzo è di sett. dominante in terzo rivolto; il quinto di sett. dom. in fondamentale.

⁶ ² ⁶ ^{4#} ⁶ ⁷ ^b ⁶ ^{4#}
Sol Fa# Fa# Mi Re Do# LA: Re re do# do#
⁶ ^{4#} ⁶ ⁷ ⁶ ^{4#} ⁶ ^{4#} ⁶ ⁷
Si La Sol# Mi: La La Sol# Sol# Fa# Mi Re# Si:
^b ⁶ ^{4#} ⁶ ² ⁶ ⁷ ^b
Mi mi re# re# do# Si La# Fa# Si (a).

⁵ ⁷ ⁶
⁵ [#] ^b ⁶ [#]
Do SI SIb: LA SIb LA SOL: FA# Re Do# Do#
⁷ ^{6#}
[#] ^{4#} ⁶
[#] ^b
SI Do SI LA: SOL# etc.

⁶ ⁶ ⁶
⁶ ⁵ ^b
MI SOL DO MI: FA LA RE FA# SOL SIb Mi SOL:
⁶ ⁶ ⁷ ^b
⁶ ⁵ ³ ³
LA Do Fa Do: SIb Re Do DO: FA.

(a) In queste tre ultime progressioni ciascun basso è di un quarto della battuta binaria.

In finire il libro non vogliamo trasandare di raccomandare allo studioso, se intende pervenire a potersi valere di tutti i mezzi del meccanismo armonico, di esercitarsi in esaminare le composizioni de' buoni scrittori, decomponendone le melodie nelle note reali degli accordi che le sostengono, e studiare di riconoscere la natura di ciascun accordo, seguendo le regole che esponemmo nei capi sesto e decimottavo. Questo studio pratico fatto con avvedutezza è ciò che vi ha di più proficuo sotto il rapporto della risoluzione degli accordi, del collegamento de' tuoni e delle modulazioni, della posizione degli accordi, della varietà e de' movimenti de' bassi, e della disposizione delle *parti*. Così lo studioso sviluppa le nozioni teoriche, e s'incontra in continuati esempi di varietà di effetti armonici, che invano si vorrebbero andar cercando ne' trattati d'armonia.

F I N E.

APPENDICE (X) AL CAPO NONO

Pretendono alcuni che perchè ciascun grado della scala può sostenere vari accordi diversi, lo studio che si spende intorno all'accompagnamento da noi esaminato sia interamente inutile. Non vi ha nulla, egli pare, di più falso di una simile asserzione. Conviengo che l'accompagnamento della scala è puramente arbitrario, però che ciascun grado di essa può servir di base ad un numero indefinito di modulazioni. Ma quando nell'armonia della scala vogliasi conservare il *modo* e non uscir da esso, in guisa che ciascun grado si rannodi all'altro sulla base dell'armonia de' tre accordi essenziali della prima, quarta e quinta, questo accompagnamento non è più arbitrario ma necessario, poichè ciascun suono è parte integrale dell'accordo al quale si unisce. La *regola dell'ottava* comprende le armonie principali, gli accordi fondamentali di tutta la musica, ossia gli accordi perfetti di terza e quinta del primo, del quarto e del quinto grado della scala, e i due accordi di settima del secondo e del quinto grado, i quali sono la base necessaria di ogni armonica combinazione, il principio e la fine di qualsivoglia periodo musicale, il rannodamento di tutte le possibili varietà di sviluppiamenti di suoni. L'accompagnamento della scala non è altro, come è chiarissimo, che l'avvicinarsi de' tre accordi perfetti della prima di tuono, della quarta e della quinta in fondamentali ed in rivolti, di ciascuno de' quali è suono essenziale quello che esso armonizza. In effetti togliendo da quest'armonia della scala gli accordi dissonanti, e riducendola a' soli tre accordi fondamentali; ed ordinando i due suoni superiori di ciascun accordo in maniera che si colleghi l'uno all'altro in prossimità di suoni, nello scopo di evitare la successione di due o più intervalli di quinta perfetta, che per la loro integrità d'armonia urtano sensibilmente l'orecchio, poichè non hanno alcuna relazione tra loro, determinando *modi* diversi, si otterrà l'armonia seguente:

in ascendere

Do — *Sol* — *mi*
Re — *Si* — *sol*
Mi — *do* — *sol*
Fa — *do* — *la*
Sol — *Si* — *sol*
La — *do* — *fa*
Si — *re* — *sol*

in discendere

do — *mi* — *sol*
Si — *re* — *sol*
La — *do* — *fa*
Sol — *do* — *mi*
Fa — *do* — *la*
Mi — *do* — *sol*
Re — *Si* — *sol*
Do — *do* — *mi*

Or nella *regola dell'ottava* non si fa che aggiungere a questi tre accordi perfetti i due di settima che hanno intima relazione col *modo*. Questi per la loro qualità dissonante, e contenendo in essi i suoni sensibili della scala ossia la quarta giusta, la settima maggiore e la seconda maggiore denominate *corde stabili* del modo, poichè diminuendole o aumentandole di semitono si esce del tuono, rendono quest'armonia più ricca e robusta determinando con precisione il *modo*. Nel discendere della scala, l'accordo di settima dominante alla *sesta*, il quale determina il passaggio dell'armonia al *modo* maggiore della quinta, oltre che dà varietà al periodo, contiene, e specialmente sulla sesta minore discendente della scala minore, uno degli accordi principali, quello di *sesta eccedente*, che è bene di chiamar così invece che *superflua*, togliendo così taluni dalla credenza che questo voglia dire inutile. — E ciò è in quanto all'armonia di questo accompagnamento. In quanto alle tre posizioni, queste vengono fissate nello scopo di evitare delle quinte e delle ottave successive per moto retto, o degli sbalzi di una parte sull'altra, o de' salti di cattivo effetto e di difficile intonazione per le voci, alle quali cose è d'uopo attentamente mirare in qualsivoglia musicale composizione. Ond'è che la *regola dell'ottava* contiene anche le nozioni elementari del *contrappunto* o *disposizione di parti*.

Si può accompagnare la scala anche nella maniera seguente a note continue:

Modo maggiore

Do — mi — do
 Re — fa — do
 Mi — sol — do
 Fa — la — do
 Sol — sol — si
 La — sol — do
 Si — sol — re
 do — sol — mi
 Si — sol — re
 La — sol — do
 Sol — sol — si
 Fa — la — do
 Mi — sol — do
 Re — fa — do
 Do — mi — do

Modo minore

Do — mi^b — do
 Re — fa — do
 Mi^b — sol — do
 Fa — la^b — do
 Sol — sol — si^h
 La^h — sol — do
 Si^h — sol — re
 do — sol — mi^b
 Si^b — sol — re
 La^b — sol — do
 Sol — sol — si^h
 Fa — la^b — do
 Mi^b — sol — do
 Re — fa — do
 Do — mi^b — do

In questo accompagnamento la prima di tuono e la quinta sostengono l'armonia degli altri gradi della scala succedentisi in accordo di terza. Eccone la pruova

in ascendere e discendere

mi	fa	sol	la	si	do	re	mi
do	re	mi	fa	sol	la	si	do
<i>Do</i>				<i>Sol</i>			

Chi cominciassero lo studio dell'armonia dall'accompagnamento della scala in sul bel primo, non lasciandolo precedere dalla conoscenza della natura degli accordi ond'esso si compone, e delle leggi del loro concatenamento, si avvezzerrebbe a riguardare l'accompagnamento della scala come convenzionale ed arbitrario, e la teorica d'armonia come una disordinata sconnessa enumerazione di casi, che bisognerebbe allogare uno ad uno nel cervello. Laddove che rendendosi ragione prima d'ogni altro de' rapporti necessari de' tuoni e de' legami armonici degli accordi, egli ritroverebbe in tutti i casi speciali delle applicazioni delle leggi costanti sulle quali l'armonia è fondata. In questa guisa nell'esaminare le composizioni de' buoni scrittori sotto il rapporto delle modulazioni, delle risoluzioni degli accordi (studio profittevolissimo), non si accostumerà a considerare i movimenti de' bassi, gli accordi che li armonizzano, come arbitrari tutti, e però non si travaglierà di ritenerli a memoria come altrettante eccezioni o ghiribizzi dello scrittore, ma saprà ben distinguere in essi ciò che vi ha di eccezione, e ciò che di costante è necessario, ciò ch'è dettato dal gusto e dalla fantasia dell'artista, da quelle che sono deduzioni rigorose che sotto stanno ad un certo numero di principi generali. Quando si studia così l'armonia si risparmiano i due terzi del tempo, nè si è costretto a ritornare sugli studi fatti male per comprender la ragione di tutto. Non si creda dunque che il metodo della scuola sia fallace, e riflettasi che è questo il quale seguirono le prime individualità musicali, che hanno versato torrenti d'armonia nel vecchio e nuovo mondo.

CORREZIONI

- Pag. 12 lin. 5 l'otto-sei *leggi* il quattro-sei.
 lin. 7 crome *leggi* semiminime.
 lin. 8 il quattro-dodici *leggi* l'otto-dodici.
- Pag. 14 lin. 9 cinque *leggi* quattro.
- Pag. 17 lin. ultima, *mi leggi* fa; rigo *leggi* spazio.
- Pag. 19 lin. 10 *lui leggi* esso.
- Pag. 31 lin. 19 calcolano *leggi* calcola.
- Pag. 35 lin. 18 maggiore *leggi* minore.
- Pag. 66 nel penultimo accordo del secondo esempio, **si** *leggi* **Si**.
- Pag. 67 nel sesto acc: a dritta il primo **la** *leggi* **La**.
- Pag. 87 nel sesto acc: a dritta, **Do** *leggi* **do**
- Pag. 91 nel nono acc: a sinistra, **si** *leggi* **Si**.
- Pag. 103 poni la linea dopo ogni due accordi.
- Pag. 107 lin. penultima, *re b leggi* *re h*.
- Pag. 128 nel terzo acc: a dritta, **mi**-do *leggi* do-mi.
 nel nono acc: a dritta, *si* *leggi* **Si**.
- Pag. 134 lin. 8 di terza *leggi* di quinta; la *leggi* fa.
 9 *re b leggi* *re h*.

PRESIDENZA

DEL

**Consiglio Generale di Pubblica
Istruzione.**

2. RIP.^o CAR.^o N.^o 9. Oggetto.

Napoli 8 Aprile 1857.

Vista la domanda del tipografo Giuseppe Acampora con la quale ha chiesto di porre a stampa l'opera intitolata — *La Musica renduta popolare* per Achille Pomarici Santomasi.

Visto il parere del Regio Revisore Signor D. Ambrogio Mendia.

Si permette che la suindicata opera si stampi, ma non si pubblichi senza un secondo permesso, che non si darà, se prima lo stesso Regio Revisore non avrà attestato di aver riconosciuto, nel confronto, esser l'impressione uniforme all'originale approvato.

Il Consultore di Stato
PRESIDENTE PROVVISORIO
CAV. CAPOMAZZA.
Il Segretario Generale
GIUSEPPE PIETROCOLA.

COMMISSIONE ARCIVESCOVILE

PER LA REVISIONE

Napoli 8 Aprile 1857.

Nihil obstat
CAROLUS PERASOLE
Censor Theologus

IMPRIMATUR
Pel Deputato
LEOPOLDO RUGGIERO Segretario.

430807

Digitized by Google

430,807

pentagramma 5

tuono e intervallo (diat.) 2

tempi deboli o tempi inalterabili 13

gamma o sc. diatonica 13

modi 23. prima diatonica o naturale 4.

Intervalli 37. 7^a diatonica o diatonica 36

Acordi 49. 3^a diatonica o mediana 11

5^a diatonica o dominante 61
4^a diatonica o subdominante 11

480807

1. m.

